

Le Droit de l'Artiste sur son interprétation

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN DROIT

Présentée et soutenue le 15 Mars 1935, à 14 heures

PAR

LIANE LEHMAN

JURY DE LA THÈSE

Président : M. MESTRE, professeur
Suffragants { *M. ESCARRA, professeur*
 { *M. CASSIN, professeur*

PARIS

LIBRAIRIE GÉNÉRALE DE DROIT & DE JURISPRUDENCE

Ancienne Librairie Chevalier-Marescq et C^e et ancienne Librairie F. Pichon réunies

R. PICHON ET R. DURAND-AUZIAS, ADMINISTRATEURS

Librairie du Conseil d'Etat et de la Société de Législation comparée

20, RUE SOUFFLOT (5^e ARR^e)

—
1935

THÈSE DE DOCTORAT

***La Faculté n'entend donner aucune approbation
ni improbation aux opinions émises dans les thèses :
ces opinions doivent être considérées comme propres
à leurs auteurs.***

Le Droit de l'Artiste sur son interprétation

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN DROIT

Présentée et soutenue le 15 Mars 1935, à 14 heures

PAR

LIANE LEHMAN

JURY DE LA THÈSE

Président : M. MESTRE, *professeur*

Suffragants { M. ESCARRA, *professeur*
 { M. CASSIN, *professeur*

PARIS

LIBRAIRIE GÉNÉRALE DE DROIT & DE JURISPRUDENCE

Ancienne Librairie Chevalier-Marescq et C^e et ancienne Librairie F. Pichon réunies

R. PICHON ET R. DURAND-AUZIAS, ADMINISTRATEURS

Librairie du Conseil d'Etat et de la Société de Législation comparée

20, RUE SOUFFLOT (5^e ARR^t)



LE DROIT DE L'ARTISTE SUR SON INTERPRÉTATION

INTRODUCTION

Le droit de propriété littéraire, tel qu'il est aujourd'hui consacré par la loi, n'a été reconnu qu'à une époque relativement récente.

Pendant longtemps l'œuvre d'art n'avait été considérée que dans sa réalité matérielle, elle pouvait se vendre et s'acheter comme tout objet dans le commerce, et l'aliénation du manuscrit emportait aliénation totale de l'œuvre.

La notion d'un droit de propriété littéraire, conçu comme un lien qui subsisterait entre l'œuvre et son auteur en dépit de toute aliénation, constitue une idée très complexe. Les Romains l'ignorèrent toujours et elle n'apparut chez nous qu'assez tard, puisqu'elle ne commença à se former que vers la fin du XVIII^e siècle.

L'Assemblée Constituante reconnut que l'écrivain possédait sur son œuvre un véritable droit abstrait, qu'il puisait dans le fait même de sa création, et elle

s'efforça de consacrer ce droit par les deux lois de 1791 sur le droit de représentation, et par celle des 19-24 juillet 1793, sur la propriété littéraire et artistique.

Lors de l'élaboration de cette loi, le législateur ne concevait pas encore bien clairement la nature de la protection à établir, puisqu'il continua d'assimiler le droit de l'auteur à un droit de propriété, mais il pressentit toutefois quelque différence entre ces deux notions et il jugea nécessaire d'édicter un texte spécial.

La loi des 19-24 juillet 1793 protège en même temps que les écrivains : les compositeurs de musique, les peintres et les dessinateurs. Elle a été depuis modifiée et complétée par celle du 11 mars 1902 qui en a étendu le bénéfice aux architectes et statuaires, ainsi qu'aux sculpteurs et dessinateurs d'ornements, « quels que soient le mérite et la destination de l'œuvre ».

Nous nous proposons d'étudier aujourd'hui un autre droit, qui est resté étranger aux prévisions du législateur de 1793, bien qu'il s'apparente cependant aux mêmes principes que la protection de l'auteur : c'est le droit de l'artiste sur son interprétation.

La reconnaissance de ce droit s'impose, à l'heure actuelle, parce que les différents procédés de reproduction apparus à la fin du siècle dernier ont bouleversé les anciennes données de l'exécution artistique.

En 1878, Edison, achevant les découvertes de Charles Cros, construit le premier phonographe.

Branly, dès 1896, lance dans l'espace la force infinie des ondes hertziennes, tandis que les frères Lumière, continuant les découvertes de Marey, mettent au point le premier cinéma. Le mouvement à son tour est saisi et capté ; l'image, que Niepce avait laissé immobile, s'anime et vit, aujourd'hui elle parle, demain à son tour, elle possédera l'espace et quelque jour, un appareil aussi simple que nos postes de T.S.F. nous rendra perceptible, malgré l'éloignement, l'apparence visuelle des êtres et des choses.

Ainsi les nouvelles techniques ont désormais fixé l'interprétation en une matière durable.

Nous pouvons avec le disque entendre indéfiniment l'interprète que nous avons choisi, reproduire pour nous seuls nos œuvres préférées. Le cinéma nous restitue intacte, toute la beauté du geste et de l'expression, et le personnage créé par l'artiste revivra sur l'écran, aussi souvent que nous le voudrons.

Le temps semble suspendre son vol, et, plus heureux que le docteur Faust arrivé à ses derniers jours, nous pouvons maintenant dire à l'instant qui passe : « arrête-toi, tu es si beau ! » (1).

Malheureusement si les progrès de la science ont ouvert à l'art des horizons merveilleux, c'est au détriment de l'artiste lui-même.

(1) Gœthe. — *Le Second Faust*. — Acte V.

L'interprétation, en se réalisant dans la cire ou sur la pellicule, se détache de son auteur, elle devient un bien ayant une existence indépendante et susceptible d'appréhension de la part des tiers.

La T.S.F. d'autre part, en transmettant à travers l'espace les sons et les images, a multiplié les possibilités d'exploitation auxquelles l'œuvre de l'artiste se trouvait exposée, et il est devenu nécessaire de reconnaître le droit de l'exécutant.

Ce droit se rattache d'ailleurs aux principes qui ont été consacrés par la loi des 19-24 juillet 1793.

En dépit des termes qu'elle emploie, cette loi, dite : « Loi sur la propriété littéraire et artistique », reconnaît à l'auteur un droit tout différent d'un droit de propriété.

Alors que la propriété est une emprise sur le monde extérieur, la loi de 1793 cherche au contraire à protéger l'œuvre créée contre toute emprise analogue. Elle consacre un droit de défense et non un droit de conquête. Les principes qu'elle sanctionne doivent donc trouver leur application chaque fois qu'une personnalité qui s'exprime se voit menacée d'une atteinte à ses droits.

C'est bien sous cet aspect que se présente aujourd'hui la question du droit de l'interprète et, si la consécration de ce droit s'impose au législateur moderne, c'est parce que l'exécution artistique est essentiellement l'expression d'une personnalité.

CHAPITRE PREMIER

LES NOUVEAUX PROCÉDES DE DIFFUSION ET DE REPRODUCTION. LEURS CONSÉQUENCES.

SECTION I

L'INTERPRÉTATION OBJET DU DROIT

Lorsque Gutenberg découvrit, en 1486, l'imprimerie, la condition juridique de l'écrivain se trouva de ce fait complètement transformée. Le livre acquérait une valeur économique et devenait un objet de droits : une série de rapports nouveaux allaient apparaître que devait régir un statut juridique approprié.

L'Ancien Régime établit des privilèges, reconnus d'ailleurs assez arbitrairement, et que la Révolution remplaça par le droit de propriété littéraire et artistique, définitivement consacré jusqu'à présent par la

loi des 19-24 juillet 1793. Comme autrefois l'imprimerie, dans le domaine des lettres, les découvertes qui se succèdent depuis la fin du xix^e siècle dans le domaine du son et de la photographie ont créé un état de fait nouveau, nécessitant un nouvel état de droit.

Le disque, le cinéma et la radiodiffusion ont profondément modifié les conditions anciennes de l'interprétation : alors que jusqu'à présent l'exécution artistique demeurait nécessairement éphémère et ne s'étendait guère au delà d'un auditoire, plus ou moins nettement déterminé, elle a conquis maintenant l'espace et la durée. Les sons gravés dans la cire s'y inscrivent à jamais, et la course régulière d'une aiguille d'acier, dans les sillons circulaires du disque, nous les restitue intacts. La voix elle-même nous parvient presque pure de toute résonnance étrangère, avec son intensité, son timbre et son émotion.

Le phonographe fixe les éléments sonores de l'interprétation. L'exécution qui ne connaissait qu'une forme d'existence : l'acte immédiat, a trouvé une matière dans laquelle elle s'incorpore et se prolonge.

Lorsque Mme Segond-Weber enregistre le *Songe d'Athalie*, son interprétation constitue une œuvre, au même titre qu'un poème, elle dépasse l'acte immédiat, puisque, fixée dans le disque, elle revêt par là-même une réalité concrète.

La situation est la même en musique, qu'il s'agisse d'un Chaliapine, d'un Enesco ou d'un Toscanini.

Du moment où ils se détachent de l'exécutant, les éléments sonores de l'interprétation peuvent être reproduits en dehors de lui. Ils apparaissent aussi indépendants que le livre.

Les droits de l'artiste doivent donc être protégés, au même titre que ceux du compositeur ou de l'écrivain.

Le cinéma réalise dans le domaine de la vision, à peu près le même phénomène. Il fixe l'image et le mouvement et les détache de l'interprète. Le film devient, comme le disque, une réalité distincte, vivant sa vie propre et indépendante de son auteur. Si au théâtre, le geste s'évanouit dès qu'il a été accompli, le cinéma au contraire conserve à jamais une attitude un instant esquissée. Il détache l'effet de la cause et l'interprétation de l'interprète. La forme trouve une matière où elle s'achève en se perpétuant.

Le film, comme le disque, constitue une œuvre, les droits de l'interprète doivent, cette fois encore, être consacrés.

La T.S.F. n'est pas un procédé de fixation, mais elle accroît sans limite les possibilités de l'interprétation.

L'exécutant, qui interprète un morceau devant le microphone, ne joue plus pour un public déterminé, mais devant le monde.

Le musicien, qui donne un concert, peut au besoin défendre ses droits, mais celui qui a accepté la diffu-

sion radiophonique les a du même coup abandonnés.

Son œuvre, si elle demeure éphémère, se propage cependant bien au delà de tout contrôle : elle échappe à son auteur et les ondes la contiennent tout entière. L'interprétation qui a été radiodiffusée constitue, durant un instant, dans l'atmosphère, une réalité indépendante, dont les tiers, peuvent librement s'emparer. Des rapports nouveaux s'établissent et il devient nécessaire de garantir les droits de l'artiste sur son émission.

Il faut enfin considérer que les différents procédés de reproduction se greffent de plus en plus fréquemment les uns sur les autres. Aujourd'hui déjà le disque est radiodiffusé et il est évident que demain la télévision transmettra dans l'espace l'image projetée sur l'écran par le cinéma.

L'interprète est submergé par l'abondance de sa production.

Lorsqu'au XV^e siècle l'imprimerie eut augmenté la valeur économique du livre et transformé les conditions de son exploitation, il devint nécessaire de protéger l'auteur, mais la nature même de l'œuvre littéraire n'avait pas été modifiée.

Les nouvelles techniques, en fixant l'interprétation, en ont changé cette fois, sinon le principe même, du moins la nature physique et juridique. L'exécution est devenue une *res*, c'est-à-dire un objet de droits. Elle s'est transformée de *operæ* en *opus*, d'interprétation

ou exécution en œuvre interprétée ou exécutée (1). Cette œuvre peut être radiodiffusée, elle peut, comme celle de l'écrivain, être éditée en un nombre illimité d'exemplaires ; et cette analogie de situation conduit aux mêmes difficultés qui ont justifié pour le livre : l'institution des monopoles de librairie d'abord et la protection des auteurs ensuite.

Il est devenu nécessaire de reconnaître un droit à l'artiste sur son interprétation, afin de rétablir juridiquement entre elle et lui le lien matériel qui existait autrefois et que les nouvelles techniques ont rompu.

4

SECTION II

L'INTERPRETATION VALEUR ECONOMIQUE

Les inventions modernes du cinéma, du disque et de la radiodiffusion ont donné à l'interprétation une valeur économique nouvelle.

Elles ont créé un droit s'exerçant sur des parcelles de matière, ayant une existence autonome, et qui peuvent faire l'objet d'appréhension et de jouissance de

(1) Piola Caselli. — *Il diritto di autore*, 2 éd. 1927, p. 176 et suiv..

Studi in onore di Mariano D'Ameglio. V. 3, p. 175. Rome 1933, année XII.

la part des tiers.

Il est par conséquent nécessaire de protéger l'artiste contre les usurpations possibles.

Aucune exploitation ne doit avoir lieu : qu'il s'agisse du disque, du film ou de la radio, sans qu'il y ait consenti et en soit indemnisé.

Mais si la reconnaissance du droit de l'exécutant s'impose aujourd'hui avec évidence, il ne faudrait pas croire cependant que ce droit ait surgi brusquement des progrès de la science.

Il est bien certain au contraire qu'il a toujours existé, et, si jusqu'à présent il avait été inutile de le consacrer, c'est que l'interprétation s'évanouissait aussitôt après avoir été exprimée.

L'artiste n'avait pas besoin d'être protégé, puisque son œuvre n'existait pas en dehors de lui et qu'il en demeurait seul maître.

Aucune emprise étrangère n'était alors concevable. Quand il acceptait d'interpréter ou d'exécuter une composition dramatique, lyrique ou musicale, il recevait un cachet et signait un contrat, son devoir était de l'accomplir et son droit de le faire respecter. La question du droit moral n'existait pas, puisque, toujours présent, il donnait au public, directement et par lui-même, l'image fidèle de sa création.

Il en est tout autrement depuis le développement des moyens de reproduction et les progrès de la radio. L'interprétation, en se fixant dans une matière, se dé-

tache de l'interprète. Elle appartient au public et aux commerçants : fabricants de disques et producteurs de films. Ils utilisent cette valeur nouvelle : l'œuvre interprétée, comme s'ils en étaient propriétaires. Exerçant l'*usus*, le *fructus* et l'*abusus*, ils en usent et en abusent.

Cette exploitation est d'ailleurs parfaitement licite, en l'état actuel des textes.

Le lien est rompu entre l'artiste et son exécution. Celui-ci, démuné de toute protection, n'a plus aucun pouvoir, et le tiers, quel qu'il soit, use librement de l'œuvre que l'exécutant se trouve contraint d'abandonner.

Les fabricants de disques et les producteurs de films considèrent qu'en fixant l'interprétation, ils en sont devenus propriétaires. L'artiste s'est lié à leur égard par contrat ; il a accepté le cachet convenu et consenti l'enregistrement, moyennant quoi les industriels du disque et du cinéma estiment qu'ils ont acquis à titre onéreux la liberté d'exploiter l'œuvre nouvelle, sous quelque forme que ce soit.

Les tiers acquéreurs veulent à leur tour tirer profit de l'interprétation contenue dans le disque qu'ils ont payé et cette prétention est encore plus abusive que celle des précédents exploitants. Alors que l'industriel avait au moins traité avec l'interprète, le directeur du poste radiophonique, par exemple, ne peut

invoquer aucun accord lorsqu'il substitue à l'orchestration directe un enregistrement heureusement réalisé. Et, s'il est question de reconnaître à l'avenir un droit particulier aux musiciens, lorsque leurs enregistrements seront radiodiffusés. Jusqu'à présent toutefois, les postes d'émission ne leur versent dans ce cas aucune rémunération supplémentaire. Le consentement des interprètes n'est même pas requis et ils se trouvent ainsi assurer bon gré, mal gré, la composition du programme improvisé à leurs dépens (2).

Le cachet par lequel le fabricant a rémunéré l'artiste ne saurait pourtant justifier cette nouvelle exploitation. La rémunération est la contre-partie du travail accompli. On peut même admettre qu'elle soit, partiellement, la représentation forfaitaire d'une participation aux bénéfices réalisés dans la vente des disques. Mais elle n'emporte nullement pour les tiers la

(2) C'est avec juste raison, estimons-nous, que le ténor Georges Thill s'est opposé au cours d'un récent récital donné au concert Padeloup, à laisser radiodiffuser son interprétation.

« Les auditeurs de T.S.F. à l'écoute dimanche dernier (le 13 janvier 1935) furent surpris, rapporte le journal *Aux Ecoutes*, dans son numéro du 19 janvier, par un « fading prolongé » au moment où ils s'apprêtaient à entendre M. Georges Thill. Le speaker vient annoncer que celui-ci s'était formellement opposé à la radiodiffusion de sa voix.

Le célèbre ténor a voulu, ce faisant, poser la question des droits matériels des artistes qui ne touchent rien quand des milliers d'auditeurs, les écoutent sans se déranger.

Ces droits ont déjà été partiellement reconnus en Angleterre, par exemple, et Georges Thill a voulu poser la question en France.

Cette question, conclut l'article, est d'envergure pour le monde musical ».

liberté d'exploiter l'œuvre enregistrée. Le droit qu'ils ont acquis est un droit de jouissance et non un droit d'usage.

Malgré cela, et en dehors même de la radiodiffusion des enregistrements, cette exploitation est actuellement pratiquée sous les formes les plus diverses.

Le particulier, simple acquéreur de quelques disques ou d'un poste de T.S.F., organise librement des auditions publiques dont il tire plus ou moins directement profit, alors que les artistes restent impayés.

Les propriétaires de café et les organisateurs de bals publics préfèrent renoncer au luxe trop coûteux de l'orchestre, aisément remplacé par le phonographe, ou par le poste de T.S.F., dont un puissant « pick-up » amplifie la puissance, autant qu'il est nécessaire.

Les commerçants installent un haut-parleur dans leurs boutiques afin d'attirer la clientèle. Les maîtresses de maison elles-mêmes substituent à l'orchestre la musique mécanique ou radiodiffusée et la situation de l'interprète, devant cette concurrence éliminatoire, devient de plus en plus angoissante.

Plus habiles encore, des industriels ont eu l'idée ingénieuse d'enregistrer sur disques les diffusions librement recueillies. Les ondes errantes semblent ainsi constituer une véritable *res communis*, propriété absolue de chacun, et l'atmosphère apparaît à tous une source musicale gratuite et indéfinie. Des artistes

jouent pour des tiers inconnus qui s'emparent d'une richesse sur laquelle ils n'ont aucun droit. L'œuvre d'art apparaît à plus d'un titre comme un véritable don du ciel.

Des difficultés d'un autre ordre apparaissent, lorsqu'il s'agit des directeurs de théâtre et des organisateurs de concert. Ceux-ci prétendent en effet avoir le droit exclusif d'autoriser la radiodiffusion des spectacles qu'ils organisent. S'ils touchent une rémunération du poste émetteur et retirent ainsi de leur spectacle quelque avantage supplémentaire, cela ne concerne en aucune façon l'interprète : puisque celui-ci ne participe pas aux aléas commerciaux, les profits et les pertes doivent lui être également indifférents (3).

Tel est du moins le raisonnement qui a été soutenu. Il est tout à fait inadmissible, et c'est à juste titre, estimons-nous, que les artistes et les musiciens revendiquent le droit de s'opposer à ce que leurs représentations soient « antennées » sans que des droits spéciaux, indépendants de leurs cachets, leurs soient reconnus de ce fait.

La diffusion de son interprétation n'entraîne sans doute pour l'artiste aucun travail supplémentaire,

(3) Si, comme nous le verrons plus loin, quelques conventions collectives assurent, dans ce cas, à l'artiste, une rémunération supplémentaire, elles sont encore tout à fait exceptionnelles et fonctionnent assez difficilement.

mais, elle a pour résultat de diminuer ses possibilités d'engagement pour l'avenir (4), et cela suffit pour que de pareilles transmissions ne puissent avoir lieu sans son consentement.

On ne saurait davantage soutenir que, par le seul fait du contrat, l'entrepreneur du spectacle ait acquis le droit exclusif de consentir la radiodiffusion. Un contrat n'a de valeur que si les conditions dans lesquelles il doit être exécuté sont respectées. Les artistes ont accepté d'interpréter une œuvre à une date déterminée, dans une salle déterminée, devant un public dont le nombre et en quelque sorte la qualité sont déterminés par cette salle même; ils n'ont pas accepté de se laisser radiodiffuser. Cette éventualité n'est pas comprise dans l'engagement qu'ils ont signé et il faut leur reconnaître le droit de s'opposer à une pareille exploitation.

L'exécution, lorsqu'elle est fixée dans la matière, se sépare de son auteur et lui échappe. Elle n'est plus

(4) *R.J.I.R.*, 1927, 28, p. 61.

« La reproduction d'une pièce de musique ou de théâtre, disait un éminent magistrat de la King's Bench de Londres, à l'occasion du procès *Messagerie*. *British Broadcasting Cie* diminue le désir et la curiosité d'aller l'entendre sur place. Pour prendre mon exemple personnel, avouait-il, j'avais pris, il y a quelque temps, la résolution d'aller voir une pièce de théâtre. Je désirais en connaître l'action qu'on m'avait décrite dramatique et émouvante. Le hasard a voulu que j'en ai entendu, à la campagne, une excellente reproduction radiophonique. Je n'éprouve plus aucune envie de voir la pièce. »

l'acte d'un instant que l'artiste seul peut recréer, mais une œuvre, dans laquelle la création se fixe et se perpétue. Du moment où elle devient une réalité extérieure, elle acquiert une valeur économique et chacun cherche évidemment à en tirer profit.

SECTION III

VIOLATION DU DROIT DE L'ARTISTE

§ I. VIOLATION DU DROIT PÉCUNIAIRE

Le bénéfice que les tiers peuvent actuellement retirer d'une interprétation, grâce aux différents procédés d'exploitation dont elle est susceptible, est tout à fait injustifiable.

L'interprétation n'est ni un trésor, ni un bien sans maître, et il ne devrait pas être permis de s'en emparer de façon aussi simpliste.

Les sons captés, le chant, la parole, ne sont pas nés spontanément dans l'atmosphère. Un être humain est à leur source, qui tire du plus profond de lui-même ces accents et ces harmonies.

Le tiers, qui profite d'une interprétation, sur laquelle il n'a aucun droit, n'est évidemment pas coupable

d'usurpation, s'i est vrai qu'il n'y a pas usurpation, alors qu'on agit avec l'assentiment de la loi ; mais, le bénéfice qu'il réalise, provient d'un enrichissement sans cause.

Le fait d'exploiter l'œuvre de l'artiste, sans qu'il touche pour cela aucune indemnité, constitue une violation de son droit. « *Jure naturæ æquum est neminem cum alterius detrimento et injuria fieri locupletiores* », disait déjà Pomponius (5), synthétisant en une formule, devenue définitive, ce principe du droit des gens qui veut que nul ne s'enrichisse injustement aux dépens d'autrui.

Cette règle, bien qu'elle ne soit reprise aujourd'hui dans aucun texte, est demeurée constante et la jurisprudence en a même précisé les conditions d'application.

Pour que l'action *de in rem verso* puisse s'exercer, il faut qu'il y ait un enrichissement d'une part, un appauvrissement de l'autre, et entre eux, cette absence de juste cause qui légitime l'exercice de l'action.

Il faut qu'il y ait eu transmission de valeur d'un patrimoine dans un autre. Il n'est pas nécessaire que ce transfert se soit opéré directement du patrimoine du demandeur dans celui du défendeur et il peut

(5) 206, de regulis juris, L. 17.

même y avoir eu entre eux un ou plusieurs intermédiaires (6).

Les deux conditions de l'enrichissement indû, sont donc : la transmission de valeur et l'absence de cause, et ces deux conditions sont ici réalisées.

L'interprétation est entièrement contenue dans le disque, ou, lorsqu'elle n'est pas fixée, dans l'instant même de son expression. Celui qui s'empare de ce disque ou de cet instant comme d'une valeur d'exploitation qu'il fait passer dans son patrimoine, agit sans juste cause.

Le prix d'acquisition de la plaque, le cachet convenu pour l'enregistrement ou pour l'émission, ne représentent pas la valeur intégrale de l'interprétation, mais seulement un droit de jouissance nettement délimité.

Le droit d'usage et le droit d'exploitation appartiennent à l'artiste.

Celui qui, ayant acheté un disque, ou donné un cachet, prétend faire « sienne » l'interprétation, agit au delà de son droit. Lorsque le commerçant se sert du disque ou de la T.S.F. pour attirer la clientèle, lorsque le directeur d'un spectacle autorise la radio-

(6) Planiol et Ripert : *Traité élémentaire de Droit Civil*, 1926, Livre 2, n° 936.

Aubry et Rau : 4^e édit., T. 6, § 578.

Contra : Ripert, *De la Règle morale morale dans les obligations*, 1925.

diffusion d'un concert ou d'une représentation, ils agissent comme s'ils avaient acquis l'interprétation en pleine propriété, et ils en retirent un bénéfice qui ne leur appartient pas (6).

Il en est de même de la réception publique par haut-parleur : le tiers qui prétend en user librement et en tirer profit s'enrichit injustement. Cet enrichissement a lieu aux dépens de l'artiste, dont l'appauvrissement n'est malheureusement que trop facile à prouver. Il y a appauvrissement direct, d'abord, du fait même qu'une valeur, dont l'interprète devrait être le seul titulaire, se trouve détournée et exploitée par les tiers, sans qu'aucune indemnité vienne compenser cette perte dans le patrimoine de l'exécutant.

Il y a appauvrissement indirect, ensuite, parce que la libre exploitation de son œuvre entraîne pour l'interprète, toutes sortes de conséquences désavantageuses, qui viennent aggraver sa situation et rendre encore plus pressante la reconnaissance d'une protection.

Le développement du disque et de la radio, favorisé par la liberté des auditions publiques, qui ne sont astreintes au versement d'aucun droit, a suscité chez les artistes, et particulièrement chez les musiciens, un chômage redoutable.

Les techniques nouvelles évincent l'exécutant, et il n'est guère plus nécessaire de faire appel à lui que

pour déclencher la succession automatique des fixations, diffusions et enregistrements. Le rôle auquel il est réduit fait penser à celui que Descartes assigne à Dieu dans son système cosmique : faute de pouvoir s'en passer il lui attribue un rôle aussi effacé que possible, celui de donner la chiquenaude initiale qui mettrait en mouvement le mécanisme, dont l'existence, à partir de ce moment, devient complètement indépendante.

Il en est de même aujourd'hui pour l'interprète, le fabricant a besoin de lui, à la source, pour donner à l'œuvre l'étincelle de vie, après quoi il devient inutile. La tout puissante technique : disque, film où radio le remplace en tous lieux.

Le cinéma fabrique sa musique, la T.S.F. remplace l'orchestre de café et les formes supérieures de l'art elles-mêmes subissent déjà l'emprise des nouveaux procédés de vulgarisation. Les plus grands concerts sont radiodiffusés et la réception, privée ou publique, étant libre et gratuite (6 bis), même pour ceux qui l'organisent en en tirant profit, le nombre des musiciens appelés à y prendre part s'y trouve forcément réduit tous les jours à mesure que diminue le public

(6 bis) La taxe sur les postes récepteurs n'est qu'un impôt de plus, dont le bénéfice revient exclusivement à l'Etat, et sur lequel les artistes radiodiffusés au cours d'un spectacle ne touchent rien.

payant des salles de concert. Les gens jouissent de la musique chez eux, sans payer et sans se déranger, et il est aisé de prévoir que bientôt quelques douzaines de musiciens suffiront à inonder un pays de cette manne, « peut-être superficielle, mais d'autant plus indispensable, qui s'appelle la musique » (7).

La machine parlante : gramophone, film sonore ou T.S.F. exproprie aujourd'hui l'exécutant comme il y a un siècle d'autres machines expropriaient les ouvriers, aussi dès 1929, l'Union des Musiciens anglais publiait-elle, à l'occasion du film sonore, un manifeste, d'une extrême violence, et dont les termes rappelaient les revendications des ouvriers lors des premiers développements du machinisme.

« Qu'avez-vous l'intention de faire, s'écriaient les auteurs du manifeste, pour les centaines de musiciens britanniques qui sont remplacés par le film sonore et la musique abrutissante ? Vous êtes en train d'être les auxiliaires de la misère dans nos homes. Des musiciens qui sont licenciés ne peuvent obtenir d'autres emplois, pour le plus grand nombre ils n'ont pas le bénéfice des chômeurs, qu'est-ce que vous allez faire contre cela ! Et, comme les ouvriers détruisant les machines, ils demandaient la suppression du film sonore » (8).

(7) Nicot. — R. J. I. R., 1925, p. 74.

(8) Homburg. — Le droit d'interprétation des acteurs et des artistes exécutants.

De telles conclusions sont évidemment inadmissibles. Le film sonore, le gramophone, la T.S.F. sont d'admirables découvertes et tout doit être fait pour en favoriser le développement. Mais il faut absolument éviter que les progrès de la technique ne se retournent contre l'intérêt même de l'artiste.

Il ne faut plus que celui-ci, après avoir lancé son œuvre dans l'espace, se trouve dépouillé, et désormais inutile, en face des tiers qui profitent seuls de sa création. Il est nécessaire d'harmoniser le droit avec les progrès de la science et d'assurer à l'interprète la protection qu'exigent les faits.

Si les éléments qui déterminent la valeur du disque, de l'émission radiophonique, du film, sonore ou parlant, sont infiniment complexes, il est certain cependant que la valeur de l'interprétation, tient toujours une place prépondérante.

Les cinéastes choisissent avec minutie leurs interprètes, et il suffit d'examiner les affiches ou de parcourir un catalogue de disques pour se rendre compte de la place tenue par l'exécutant, qu'il soit musicien ou vedette cinégraphique dans la conception, même simplement économique, de l'œuvre et de son exploitation.

Il importe de reconnaître le droit de l'artiste afin de retrouver, malgré les conditions nouvelles, les éléments d'un équilibre normal.

Cette reconnaissance est devenue aujourd'hui une nécessité à la fois juridique et pratique.

§ II. VIOLATION DU DROIT MORAL

L'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, demeure essentiellement l'expression et le prolongement d'une personnalité. La libre exploitation de cette œuvre par les tiers constitue une violation du droit moral de l'artiste.

Le chanteur qui laisse enregistrer sa voix, la vedette qui tourne un film, ne livrent pas seulement au public une formule nouvelle. Ils donnent la substance la plus intime de leur être et sont eux-mêmes leur interprétation.

Ils ont sur leur œuvre certains droits, qui relèvent évidemment du droit moral et qui devraient, comme celui-ci, demeurer inaliénables.

Si l'on considère la situation actuelle, il semble pourtant que les artistes aient pu, par un seul et même acte : leur contrat, se renoncer eux-mêmes.

La vedette n'a plus aucun contrôle sur le film qu'elle a tourné, les arrangements se font en dehors d'elle, et elle n'y saurait intervenir. La réalisation est-elle malheureuse, désire-t-elle la renier, elle ne le peut. Cet être défiguré qu'elle se refuse à reconnaître,

il lui faut le subir : elle s'est, par son contrat, intégralement abandonnée.

Il en est de même pour l'enregistrement phonographique, et, le chanteur, par exemple, qui a laissé fixer sa voix, ne peut empêcher les tiers de l'utiliser librement.

Ils peuvent radiodiffuser le disque qu'ils ont acheté sans que l'artiste ait rien à opposer. L'émission serait-elle défectueuse, et sa réputation s'en trouverait-elle atteinte, que celui-ci n'aurait aucun droit à revendiquer, ni aucune possibilité de défense. Il est certain qu'il y a là pour l'interprète, un véritable danger.

La T.S.F., et les différents procédés de reproduction, font chaque jour des progrès surprenants; et les fabricants obtiennent parfois des réalisations presque parfaites. Mais de mauvaises conditions techniques risquent encore trop souvent de déformer une interprétation. Si l'on considère, qu'une partie chaque jour croissante du public, en juge la valeur d'après des enregistrements et des transmissions, qui parfois la trahissent, il apparaît nécessaire de reconnaître à l'artiste un véritable droit de contrôle.

De même que les auteurs peuvent interdire toute édition inexacte, ou seulement inopportune de leurs œuvres, de même, il faut reconnaître à l'interprète le droit de s'opposer à toute transmission ou reproduction défectueuse de son interprétation.

Le chanteur doit pouvoir empêcher la diffusion radiophonique des plaques qu'il a enregistrées s'il craint de voir altérer la qualité même de sa voix. Le musicien qui s'est engagé à jouer dans une salle déterminée et dans des conditions d'acoustique qu'il connaissait et acceptait, a le droit de refuser qu'un microphone soit apposé dans la salle, livrant son jeu à tous les aléas de l'atmosphère, jusqu'au delà des continents.

Il faut que celui ou celle qui a accepté d'être la vedette d'un film puisse s'opposer à toute transformation qu'il jugerait déformer son œuvre. Il est trop aisé aujourd'hui, avec les procédés chaque jour plus complexes dont dispose le cinéma, de modifier, soit par des découpages ingénieux, soit par des superpositions ou transformations complètes des rapports de l'image humaine avec le plan primitif, le caractère originaire d'une interprétation. Puisque toutes ces transformations évoluent autour d'une image, qui en est l'âme et la matière, il est nécessaire que l'être humain, sur l'effigie duquel on travaille, puisse s'opposer à celles de ces transformations qu'il estimerait trahir son interprétation. « Le créateur ne doit pas être exposé à un jugement d'opinion publique autre que celui qu'il a voulu encourir. » (9.)

(9) Bordeaux, 24 août 1864, S. 64, 2, 194.

Comme l'auteur exprime dans son œuvre une partie de sa pensée, l'interprète se livre lui-même dans son interprétation. La protection n'est, dans les deux cas, que celle de la personnalité.

Le droit moral n'est que le droit au respect, et, chaque fois qu'il y a œuvre d'art, il y a droit au respect.

Toute violation du droit moral doit être assimilée à une voie de fait et elle mérite les mêmes sanctions.

Les artistes qui se trouvent radiodiffusés contre leur gré subissent le même genre de violence dont souffraient jadis les auteurs alors qu'ils demeuraient livrés sans défense à l'emprise des libraires. Il fut un temps en effet où ceux-ci pouvaient éditer un livre sans même requérir le consentement de l'écrivain.

« Je ne vois rien d'aussi injuste, s'écriait Molière
« dans la préface des *Précieuses*, et je pardonnerais
« toute autre violence plutôt que celle-là... Je suis
« tombé dans la disgrâce de voir une copie dérobée
« de ma pièce entre les mains des libraires, accom-
« pagnée d'un privilège obtenu par surprise. J'ai eu
« beau crier : ô temps ! ô mœurs ! on m'a fait voir
« une nécessité pour moi d'être imprimé, ou d'avoir
« un procès ; et le dernier mal est encore pire que le
« premier. Il faut donc se laisser aller à la destinée,
« et consentir une chose qu'on ne laisseroit pas de
« faire sans moi. »

La loi des 19-24 juillet 1793 vint fort heureusement

mettre fin à cette situation. La jurisprudence a interprété très largement les textes, et les auteurs ont pu faire reconnaître la presque intégralité de leur droit, même moral.

La reconnaissance du droit de l'interprète s'impose maintenant avec la même nécessité : les créateurs ne doivent pas être exposés à un jugement d'opinion publique autre que celui qu'ils ont voulu encourir.

Le droit pécuniaire et le droit moral sont donc les deux aspects sous lesquels se présentent aujourd'hui les revendications de l'artiste.

Il y a, comme disaient les anciens, un véritable lien de filiation entre l'œuvre et son auteur ; et, si les nouvelles techniques, en intégrant l'œuvre dans la matière, ont rompu ce lien, il appartient à la loi de le rétablir.

Les progrès de la science, les découvertes du disque et du cinéma ont donné à l'interprétation, une matière où elle se fixe en s'incorporant, et l'interprétation ainsi fixée peut désormais être reproduite indéfiniment sans le concours de l'interprète : elle devient une réalité objective et indépendante.

La loi doit reconnaître une situation juridique correspondant à la véritable nature des intérêts et des droits qui se réunissent autour de cette chose nouvelle : l'œuvre interprétée et fixée.

CHAPITRE II

LA SITUATION EN FRANCE

SECTION I

LA LOI

§ I. LA LÉGISLATION SUR LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

La législation française, en matière de propriété littéraire et artistique, est tout à fait sommaire et relativement récente. L'auteur ne jouissait sous l'ancien régime d'aucun droit particulier et les libraires seuls avaient su se faire reconnaître, sous le nom de privilège, un droit exclusif sur les ouvrages qu'ils éditaient.

Six arrêts du Conseil d'Etat de 1777, et les décrets de la période révolutionnaire sur les spectacles vinrent consacrer pour la première fois les droits attachés aux productions de l'esprit.

Les arrêts de 1777 (1) reconnurent que l'auteur possédait sur son œuvre un droit inaliénable, du moins pendant sa vie : c'était le privilège de l'auteur.

Le décret des 13-19 janvier 1791 proclama la liberté des Théâtres et subordonna le droit de représentation des ouvrages dramatiques au consentement formel et par écrit de l'écrivain.

Le décret-loi des 19-24 juillet 1793, qui est resté le texte essentiel en la matière, reconnaît aux auteurs d'écrits en tous genres, compositeurs, peintres et dessinateurs, le droit exclusif, durant leur vie entière, de vendre, faire vendre, ou distribuer leurs ouvrages sur le territoire de la République et d'en céder la propriété en tout ou en partie. La loi du 11 mars 1902 ajouta à l'énumération : les architectes et les statuaires, et spécifia que les mêmes droits appartiendraient aux sculpteurs et dessinateurs d'ornements : « quels que soient le mérite et la destination de l'œuvre ».

Le Code Pénal, dans ses articles 425 et suivants, sanctionna les mesures prescrites et institua le délit de contrefaçon (1 *bis*). La loi du 14 juillet 1866 enfin, vint définitivement fixer à 50 ans après la mort de

(1) Renouard. — Traité des droits d'auteurs, T. I, p. 180.

(1 *b.*) A. 425 du Code Pénal « Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon et toute contrefaçon est un délit. »

l'auteur, la durée des droits accordés à ses héritiers et à ses ayants-causes.

Toute cette législation est généralement appelée : « Législation sur la propriété littéraire et artistique ». Elle n'énonce aucun principe, mais elle reconnaît à certains créateurs un droit dit : *de propriété*, sur l'œuvre née de leur intelligence. L'intention du législateur était évidemment de protéger l'œuvre de l'esprit, quelle qu'en soit la nature ou la forme d'expression, mais l'énumération à laquelle il a procédé a toujours été considérée comme limitative. Or l'interprétation ne figure pas, parmi les œuvres énumérées. Lorsque ces textes furent élaborés, elle apparaissait encore comme essentiellement éphémère et insaisissable : elle échappait à toute emprise, tant matérielle que juridique, et le législateur ne pouvait songer à étendre jusqu'à cette forme d'activité, la protection qu'il établissait. Il aurait pu y songer depuis. Mais puisque la loi de 1793 et les lois subséquentes ont nommément déterminé ceux qu'elles entendaient protéger, il est impossible d'étendre à l'interprète, en l'absence d'un texte spécial, le bénéfice de cette législation.

Quelle que soit la valeur de la loi de 1793 et de celles qui sont venues la compléter, il est certain qu'elles n'énoncent aucun principe général de protection. Comme toutes les lois qui procèdent par voie

d'énumération, elles comportent nécessairement des lacunes. La méconnaissance du droit de l'interprète en est une des plus graves : la législation sur la propriété littéraire et artistique ne protège pas l'artiste exécutant.

§ II. LA LÉGISLATION SUR LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE MÉCANIQUE

La législation sur les instruments de musique mécanique comprend deux lois essentielles, dont la seconde n'a d'ailleurs eu pour but que de supprimer la première. Ce sont les lois du 16 mai 1866 et du 10 novembre 1917.

La loi du 16 mai 1866 fut votée à la suite d'un accord commercial passé entre la France et la Suisse, elle était destinée à établir un régime d'exception en faveur des boîtes à musique, industrie dans laquelle la Suisse s'était spécialisée. Elle était dite : « Loi relative aux instruments servant à reproduire mécaniquement la musique » et décidait que la fabrication et la vente de ces instruments ne constituaient pas le fait de contrefaçon musicale, prévu et puni par la loi du 19 juillet 1793 et par les articles 425 et suivants du Code Pénal. C'était affranchir les fabricants de ces instruments de toute demande d'autorisation et de

toute redevance, et consacrer aux dépens des compositeurs le système de la licence légale.

Ce système pouvait au besoin être accepté, lorsque les instruments de musique mécanique ne comprenaient que les orgues de barbarie et les boîtes à musique, mais il devint tout à fait intolérable lorsque le disque et l'industrie phonographique commencèrent à se développer. C'est pourquoi la loi du 10 novembre 1917 abrogea le texte de 1866 et maintint seulement la dispense d'autorisation pour les jouets dits : « boîtes à musique » de petite dimension. La loi de 1793 redevenait seule applicable lorsqu'il s'agissait d'instruments ne rentrant pas dans cette catégorie.

L'impression du cylindre et du disque phonographique est donc considérée aujourd'hui comme une édition, et elle ne peut avoir lieu sans le consentement préalable de l'auteur.

La loi de 1917 était une loi nécessaire, et il est certain qu'elle a heureusement sauvé les intérêts du compositeur.

Il est incontestable cependant qu'elle est insuffisante.

Elle a abrogé un texte défectueux : la loi du 16 mai 1866, pour renvoyer à un texte mieux compris : la loi du 24 juillet 1793, mais là se borne son initiative. Elle est l'abolition d'une erreur et non pas l'instauration d'un progrès.

Les découvertes réalisées dès cette époque dans le domaine de l'enregistrement mécanique auraient pourtant nécessité l'élaboration d'un statut juridique nouveau.

Le disque n'est pas seulement une édition de l'œuvre du compositeur, mais il implique et réalise une autre création : celle de l'exécutant, qui doit elle aussi être protégée. Cette protection n'existe pas encore cependant puisque la seule loi en matière d'instruments mécaniques est la loi du 10 novembre 1917 et que cette loi s'est contentée de renvoyer à des textes antérieurs, élaborés à une époque où l'aspect actuel de l'interprétation n'avait pu être prévu.

Les droits de l'artiste devant les nouveaux procédés de reproduction et de diffusion des sons n'ont pas encore été consacrés.

Le silence du législateur est tout aussi absolu en matière cinématographique. Le cinéma, en fixant l'image, et en reconstituant le mouvement a ouvert à l'art un domaine nouveau, où les activités les plus diverses s'enchevêtrent, pour donner naissance à une œuvre unique : le film.

Des difficultés, chaque jour plus complexes, apparaissent lorsqu'il s'agit de déterminer les droits que chacun peut à juste titre revendiquer sur l'œuvre commune, mais aucun texte ne s'est encore efforcé d'y

apporter une solution. La situation de l'interprète apparaît, entre toutes, particulièrement délicate.

D'une part, et simplement en tant qu'individu, l'artiste possède sur son image un droit incontestable. D'autre part, il apparaît comme un véritable collaborateur du film auquel il s'incorpore et qui n'a pas d'existence en dehors de lui.

Cette collaboration semblerait donc justifier la reconnaissance d'un droit particulier. Le législateur aurait dû consacrer ce droit, en préciser la nature, et déterminer son fonctionnement.

Ce sont là autant de points qu'il a laissés dans l'ombre, abandonnant à la jurisprudence le soin de trancher toutes les difficultés qui pourraient se présenter.

La loi du 10 novembre 1917 n'a fait qu'abroger celle du 26 mai 1866, et les décrets des 13-19 janvier 1791 et des 19-24 juillet 1793 demeurent les seuls textes sur lesquels repose, encore aujourd'hui, tout notre système de protection en matière de propriété artistique.

L'interprétation est devenue une œuvre et un objet de droits, mais la loi française l'ignore et ne lui reconnaît aucun statut.

SECTION II

LA JURISPRUDENCE

La jurisprudence a eu un travail considérable à accomplir lorsqu'il s'est agi de déterminer, devant les nouvelles techniques, les droits que chacun des collaborateurs pouvaient revendiquer sur l'œuvre commune. Les textes, nous l'avons vu, sont à peu près inexistantes et les quelques règles que nous possédons pour l'instant, en matière cinématographique particulièrement, sont presque exclusivement jurisprudentielles.

Les arrêts sur la question même du droit de l'interprète, sont cependant assez peu nombreux. Aucune difficulté particulière ne s'était présentée jusqu'à ces dernières années et les tribunaux n'avaient guère eu l'occasion d'envisager le problème que sous un aspect plus ou moins détourné.

Ils avaient bien, dès la fin du XIX^e siècle, reconnu au danseur un droit de propriété sur le pas de ballet par lui composé (2) ; mais ce qu'ils protégeaient ainsi c'était l'œuvre chorégraphique, en tant qu'elle cons-

(2) *G. P.* 1926, I, 597.

T. C. de la Seine, 11 juillet 1862, *Ann. prop. Ind.* 1865, p. 235.

T. Civ. de la Seine, 10 fév. 1911, *G. P.*, I, 193.

titue une composition particulière et distincte, et non pas la danse elle-même, en tant qu'art d'interprétation. La question du droit de l'interprète ne se posait même pas. Lorsqu'un danseur crée le pas qu'il danse, il y a dans sa réalisation deux éléments : le premier est le pas, entité nettement distincte créée par le danseur, mais qui pourrait aussi bien l'être par un tiers; et la jurisprudence protège ce pas. Le second est le danseur lui-même qui, évoluant dans le cadre pré-existant des pas, exprime et interprète la musique grâce au secret harmonieux et intelligent de son être physique. La jurisprudence n'a pas envisagé ce second élément, bien que ce soit lui seul qui constitue à proprement parler la danse. La chorégraphie en elle-même est plutôt une transposition qu'une interprétation de la musique.

Les arrêts que l'on peut rencontrer en cette matière ne concernent donc pas l'interprétation.

La question du droit de l'artiste s'est présentée pour la première fois devant la jurisprudence en 1902, à l'occasion d'un différend survenu entre le chanteur Alfieri et la Société Anglo-Italian Company d'une part, et la Société de Gramophone de l'autre (3).

Alfieri, conjointement avec la Société Anglo-Italian Company, avait assigné la Société de Gramophone de-

(3) 23 juillet 1902, *G. P.* 1903, I, 520.

vant le Tribunal Civil de la Seine pour avoir porté atteinte à ses droits, en contrefaisant des cylindres de phonographe sur lesquels étaient enregistrés des airs de musique par lui exécutés. Les airs enregistrés étaient, pour la plupart, dans le domaine public, et le Tribunal estima que la Société Anglo-Italian Company ne pouvait prétendre à aucun droit de propriété, même sur leur adaptation. Il décida, quant à Alfieri, que : *s'étant borné à exécuter devant le phonographe des morceaux de musique émanant de divers compositeurs, il n'avait pu, de ce fait, acquérir sur ces morceaux, aucun droit de propriété artistique*, et, qu'il n'avait pas qualité pour exercer l'action en contrefaçon contre la Société de Gramophone.

La jurisprudence refusait de reconnaître à l'interprète le bénéfice de la loi de 1793, elle abandonnait l'œuvre de l'artiste à toutes les exploitations.

En ne considérant que la lettre des textes, le jugement était défendable. La loi des 19-24 juillet 1793 et l'article 425 du Code Pénal visent bien les droits des auteurs d'écrits en tous genres, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs, mais, nulle part en effet, il n'est question du droit de l'interprète.

Peu de temps après cependant, une nouvelle décision du Tribunal civil de la Seine, en date du 6 mars

1903, semblait reconnaître les droits de l'exécutant (4).

L'enregistrement, déclarait cette décision, est l'impression de la reproduction sonore de l'œuvre de l'auteur résultant de l'exécution de cette œuvre par des musiciens, par des chanteurs ou par un orchestre.

Cette reproduction, concluait le Tribunal, appartient à l'artiste exécutant, auquel elle emprunte sa voix qui lui est propre, son accent et pour ainsi dire, sa personnalité même.

La reconnaissance des droits de l'artiste paraissait formelle, malheureusement elle n'avait été proclamée que pour pouvoir mieux opposer les droits des fabricants à celui des éditeurs de musique : les ayants-cause des auteurs.

Si la reproduction sonore appartient à l'artiste, le compositeur n'a pu céder à son éditeur aucun droit d'enregistrement. Ce droit appartient exclusivement au fabricant qui a rémunéré l'exécutant et fixé l'interprétation. C'était là ce que voulait démontrer la jurisprudence et elle n'entendait nullement, en 1903, reconnaître à l'interprète aucun avantage particulier.

La question du droit de l'exécutant vient de se poser à nouveau, devant le Conseil d'Etat cette fois (5).

Sans se préoccuper si la loi de 1793 reconnaissait

(4) T. Civ. de la Seine, 6 mars 1903, S. 1907, 2, 115.

(5) R. J. I. R., 1932, p. 57.

à l'artiste un droit de propriété sur son interprétation, le Conseil retint seulement que l'exécution artistique était un aspect de l'activité humaine, et il estima que les principes généraux du droit commun devaient par conséquent lui être applicables. Si les agissements des tiers causent un dommage à l'interprète, celui-ci doit pouvoir en demander la réparation.

Les faits se présentaient de la façon suivante : deux acteurs de l'Opéra, le ténor Franz et la demoiselle Charny, avaient enregistré des disques de *Sigurd* et du *Cid*, que le poste de La Doua avait radiodiffusés dans un de ses concerts radiophoniques.

Le procédé, en l'état actuel de notre droit, était licite, seulement le poste, en annonçant l'audition des morceaux, avait omis d'indiquer dans son communiqué à la presse qu'il s'agissait simplement de disques radiodiffusés, de sorte que les deux artistes paraissaient chanter directement à Lyon pour le poste de La Doua, et que les auditeurs pouvaient être amenés à leur attribuer des imperfections dues uniquement à l'enregistrement.

Les artistes, estimant qu'ils subissaient de ce fait un préjudice dans leur réputation, assignèrent le poste émetteur devant le Tribunal civil de Lyon.

Le Tribunal les débouta, mais sans contester le principe même de leur droit (6). Il se contenta d'envi-

(6) R. J. I. R., 1926, p. 3.

sager la question sur le terrain de l'article 1382, il examina, en fait, la question du préjudice subi et rejeta la demande sous prétexte que ce préjudice était hypothétique et éventuel et qu'il était peu probable que les auditeurs se soient laissés induire en erreur par l'annonce erronée d'un journal et aient ignoré qu'ils entendaient des disques.

S'ils l'avaient ignoré, ajoute le jugement, ils n'auraient certainement pas manqué d'attribuer les imperfections possibles aux insuffisances de l'émission.

L'affaire, pour une question de compétence, revint, en 1931, devant le Conseil d'Etat : le poste de La Doua étant poste d'Etat, la juridiction civile était en effet incompétente.

Le Conseil, comme le tribunal, se plaça sur le terrain de la responsabilité civile. Il admit qu'il y avait eu faute de la part du poste d'émission, puisque le communiqué à la presse n'indiquait pas que l'audition des morceaux serait assurée au moyen de disques phonographiques. Il admit même, que cette faute était bien en soi de nature à porter préjudice aux demandeurs, mais il décida qu'il ne ressortait pas des pièces du dossier que, dans les circonstances de l'affaire, aucun préjudice ait été subi par les requérants et en conséquence, il les débouta.

L'arrêt du Conseil d'Etat diffère beaucoup, on le

voit, du jugement rendu autrefois par le Tribunal civil de la Seine dans l'affaire Alfieri.

Alors qu'en 1902 le demandeur avait été débouté, sous prétexte que, s'étant borné à exécuter des morceaux de musique devant le phonographe, il n'avait pu acquérir de ce fait aucun droit de propriété artistique, le Tribunal de Lyon en 1925 et le Conseil d'Etat en 1931 ne rejetèrent plus, *ex-abrupto*, la demande des interprètes, mais, et c'est déjà un progrès, ils consentirent à examiner si les artistes ne pouvaient pas prétendre à des dommages-intérêts, tout en restant dans les cadres du droit commun.

Le commissaire du gouvernement : M. Detton, avait même paru un instant s'engager bien au-delà : « *L'interprétation, qui est de l'exécution d'une création artistique, celle de l'auteur, devient à son tour, disait-il dans son rapport (7), une création susceptible d'être reproduite sur disques et diffusée, c'est-à-dire exécutée* ». Il semblait donc admettre que le droit de l'interprète pouvait être assimilé, dans une certaine mesure, avec celui de l'auteur. Malheureusement, on ne sait pourquoi, peut-être parce qu'il craignait de s'être trop avancé, il ajouta aussitôt que telle n'était pas ici la question : « celle qui se posait étant un ordinaire problème de responsabilité ».

(7) R.J.I.R., 1932, p. 57.

Après avoir ainsi ramené l'affaire à une simple application de l'article 1382, il ne restait plus à trancher que deux points : le poste de la Doua avait-il commis une faute? Les artistes avaient-ils subi un préjudice?

Le Conseil admit l'existence de la faute, mais rejeta celle du préjudice, sous prétexte que celui-ci ne ressortait pas des pièces du dossier.

Le dommage ne pouvait en effet résulter des pièces, mais il était évident, s'il était indémontrable, et le Conseil n'aurait pas du arguer de ce prétexte pour rejeter la demande. Quoiqu'il en soit d'ailleurs, ce point demeure un point de fait, et il est certain que l'arrêt du Conseil d'Etat a une très grande importance doctrinale.

Le Conseil n'a pas voulu s'avancer jusqu'à reconnaître à l'artiste un droit particulier, mais il le remplace désormais dans les cadres du droit commun et il lui permet d'invoquer le bénéfice de l'article 1382.

M. Mestre estime même que l'arrêt Franz marquerait une reconnaissance implicite des droits de l'interprète (8).

Il n'est peut-être pas certain que l'on doive aller aussi loin. Ce que le Conseil d'Etat a envisagé, et le Commissaire du Gouvernement le dit lui-même, est une ordinaire question de responsabilité ne dépassant pas les cadres normaux de l'article 1382.

(3) R.J.I.R., 1932, p. 57.

L'arrêt Franz ne reconnaît pas le droit de l'artiste, mais il montre la nécessité de procéder à cette reconnaissance, puisque la jurisprudence, en exigeant de l'interprète la charge impossible de la preuve, s'est montrée, cette fois encore, impuissante à lui assurer, dans les termes du droit commun, la protection nécessaire.

Du jugement de 1902 à l'arrêt du Conseil d'Etat une évolution pourtant s'est produite, et si les tribunaux étaient d'abord hostiles au droit de l'interprète, ils s'y montrent aujourd'hui très nettement favorables.

SECTION III

LES CONTRATS

Le contrat ou convention est un accord de deux ou plusieurs volontés en vue de produire des effets juridiques (9).

Il est généralement admis, conformément à l'article 1134 du Code Civil, que les conventions légalement formées tiennent lieu de loi à ceux qui les ont faites.

L'interprète, placé devant les nécessités nouvelles, et dépourvu de toute protection législative, devait

(9) Colin et Capitant : Cours élémentaire de Droit Civil, 5^e édit. 1927, T. II, p. 257.

naturellement songer à faire lui-même sa loi et s'efforcer d'adapter le contrat aux exigences de la pratique.

Certains pensent même qu'il appartiendrait aux artistes d'envisager, dès l'instant où ils contractent, les différentes possibilités d'exploitation auxquelles peut donner lieu leur interprétation, de les interdire ou de les autoriser. Il leur appartiendrait en tous cas de prévoir les conditions dans lesquelles elles pourraient avoir lieu.

Le législateur ne devrait intervenir que pour sanctionner les résultats auxquels les parties seraient parvenues dans leurs accords particuliers (10).

La question apparaît toutefois un peu plus complexe que ne veulent bien le dire les partisans des solutions purement contractuelles.

Régler par voie de convention, une situation aussi confuse, où se heurtent des intérêts aussi divers et des forces par trop inégales, apparaît quasiment impossible, et, à coup sûr, tout à fait insuffisant.

Le peu de résultats obtenus lors des différentes tentatives qui ont été effectuées dans ce sens suffirait d'ailleurs à le prouver.

(10 Reber. — 4^e Congrès Juridique International de la T.S.F., Liège, 1930; Paris, *Sirey*, 1930.

§ I. — LES ACCORDS INDIVIDUELS

L'accord individuel est la façon la plus normale et la plus simple de contracter.

L'artiste, lors de son engagement, indique ses exigences et accepte le cachet et l'accord se fait sur les bases établies par les contractants.

Tel serait du moins le contrat idéal.

Mais, si la convention est, en principe, l'œuvre des parties, elle exprime pratiquement la volonté d'une seule. Elle est la résultante d'un jeu de forces économiques qui s'équilibrent très rarement, et ces contrats doivent, le plus souvent, être considérés comme des contrats d'adhésion.

A supposer même que l'équilibre soit quelquefois réalisé, les modes d'exploitation sont actuellement si divers et si ingénieux, que l'artiste ne saurait les envisager tous lors de la passation du contrat.

Celui qui s'engage pour chanter ou pour jouer devant un auditoire de personnes présentes dans une salle de théâtre ou de concert, ne prévoit pas nécessairement que l'entrepreneur de spectacles va s'entendre avec le directeur d'un poste d'émission et laisser radiodiffuser son interprétation. Il peut même arriver que, lors de son entrée en scène, l'artiste ne voit pas le microphone installé à son insu.

Il exécute alors son contrat, sans faire aucune réser-

ve, et il ne lui reste plus, après coup, que la possibilité d'intenter une action en dommages-intérêts, dont il sera débouté, parce qu'il n'apportera pas la preuve du préjudice subi.

Il en est de même lorsqu'un entrepreneur de cinéma vient, avec l'autorisation du directeur d'un spectacle, filmer tel numéro de chant qui passera le lendemain dans toutes les actualités (11).

L'artiste se trouve dans ce cas dépourvu de tout recours, et, lorsque bientôt la télévision, devenue d'un usage courant, projettera dans l'espace l'image du spectacle et se greffera sur le film, les questions posées seront encore un peu plus complexes.

Le contrat ne peut pas suppléer à l'absence des textes. Il ne peut pas prévoir et réglementer dans chaque cas la multiplicité des hypothèses possibles. Il est nécessaire de reconnaître des principes généraux, dans le cadre desquels évoluera, ensuite, la liberté contractuelle.

La situation est la même lorsqu'il s'agit des différents procédés de reproduction mécanique. Les industriels, moyennant un cachet, généralement forfaitaire, se font alors céder l'enregistrement et son exploitation, et si les artistes obtiennent quelquefois une participation aux bénéfices, ces cas sont encore

(11) *Comædia*, 15 nov. 1929.

beaucoup trop exceptionnels, et, le taux des « Royautés » qui leur sont accordés demeure, même alors, insuffisant.

Il serait pourtant normal que l'interprète participe généralement et largement au succès de son interprétation.

Puisque le contrat s'est montré, là encore, insuffisant, il appartient au législateur d'intervenir. « Entre le fort et le faible, c'est la liberté qui opprime et c'est la loi qui affranchit » (12).

§ II. — CONVENTIONS COLLECTIVES

On appelle conventions collectives, les conventions passées par les groupements professionnels et relatives aux conditions du travail. Ces conventions déterminent certaines conditions essentielles auxquelles les contrats individuels doivent nécessairement satisfaire.

Les artistes, ne pouvant obtenir seuls la reconnaissance de leurs droits, ont essayé de rétablir l'équilibre économique en se groupant sous forme d'associations et de syndicats. Ils ont passé ainsi des conventions collectives, où, plus forts d'être groupés, ils espéraient obtenir des conditions meilleures.

(12) Lammenais.

La Fédération Nationale du Spectacle avait conclu en 1924 un contrat de ce genre avec les différentes Compagnies de radiodiffusion (13).

Ce contrat était conçu sous la forme d'un contrat-type, et stipulait, que les compagnies d'émission verseraient au syndicat contractant : d'une part, une somme minimum égale à 15 % du montant des cachets payés aux musiciens et, d'autre part, une somme forfaitaire indépendante des 15 % ci-dessus. Le contrat passé avec la compagnie de radiodiffusion du Midi envisageait une somme forfaitaire mensuelle de 750 francs.

Un accord analogue fut conclu par l'Union des Artistes, les Compagnies d'émission s'engageant cette fois à verser un cachet supplémentaire proportionnel équivalent à 20 % du cachet normal et une somme forfaitaire mensuelle. Elles acceptaient d'autre part de n'employer que des artistes appartenant aux Chambres syndicales d'intéressés (14).

Ces contrats n'ont pas été renouvelés, sauf celui passé avec la Radiophonie du Midi qui fonctionne encore sur les mêmes bases. Le chiffre d'indemnité minimum à verser aux artistes a seulement été porté à 20 % au lieu de 15 % de leur cachet journalier (15).

D'autre part, et afin d'éviter que les accords entre les

(13) Communiqué par la Fédération Nationale du Spectacle, *Revue Internationale du Travail*, mai 1930, p. 676.

(14) *Revue Internationale du Travail*, mai 1930, p. 676.

(15) Idem.

permissionnaires et les Sociétés d'Artistes ne vinssent à nuire aux postes d'Etat ; le décret du 28 décembre 1926 sur la radiodiffusion, exige maintenant que les contrats passés par les permissionnaires avec les groupements intellectuels, corporations artistiques ou entreprises théâtrales, ne contiennent aucune clause d'exclusivité et n'interdisent pas aux contractants de consentir des conditions plus favorables aux postes appartenant à l'Etat.

Depuis la promulgation de ce décret, un accord a été passé par la Compagnie Radio-Paris avec les théâtres de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et de la Gaîté-Lyrique. La compagnie a obtenu, moyennant le versement d'une indemnité, le droit de radiodiffuser les représentations de ces théâtres. Mais, en vertu du décret précité, les postes d'Etat peuvent désormais transmettre toutes les manifestations présentant un caractère d'intérêt général et dont les frais sont à la charge des tiers. Leur droit se limite seulement à trois séances à choisir parmi les émissions de chaque semaine.

Un accord général pour les postes d'Etat, non compris Paris, a été passé entre la direction de la Radiodiffusion et la Fédération Nationale du Spectacle.

Il est convenu, aux termes de cet accord, que les postes émetteurs verseront un forfait mensuel aux caisses de secours spécialement créées par les organi-

sations professionnelles en vue d'assister les chômeurs frappés par le développement de la radio.

Les choristes et les artistes musiciens recevront une indemnité représentant 20 à 25 % de leur cachet, et ce pourcentage sera porté à 50 % pour les artistes lyriques. Tous les postes étant destinés à devenir plus ou moins rapidement postes d'Etat, cette convention est appelée à voir son domaine s'étendre considérablement.

Il faut indiquer enfin que le Syndicat des artistes musiciens de Paris et de la région parisienne a réussi à faire établir pour ses membres une réglementation particulière (16). Il est admis désormais que pour chaque concert radiodiffusé les musiciens doivent toucher un supplément de 20 % de leur cachet. Le taux fixé pour les enregistrements de disques est très supérieur à celui des cachets habituels des orchestres et il existe un troisième tarif, encore plus élevé, pour les films sonores. Les artistes ont évidemment obtenus grâce à ces conventions des avantages que, livrés à eux-mêmes, ils n'auraient jamais pu se faire reconnaître. Mais, quels que soient ces avantages, les contrats, même collectifs, ne sauraient pourtant apporter une solution suffisante aux nombreux problèmes posés par la situation nouvelle.

(16) Communiqué par la Fédération Nationale des Spectacles.

Il est impossible d'admettre que le seul moyen pour l'artiste de ne pas être exploité, soit d'abandonner son indépendance aux mains des syndicats. Une législation qui le contraindrait à cette nécessité serait, par celà-même, une législation imparfaite : le syndicalisme dans le domaine de l'esprit est inacceptable.

Il est certain d'ailleurs que les conventions collectives, si complètes soient-elles, présenteront toujours quelque lacune. Le droit moral, par exemple, ne saurait être exercé qu'individuellement. Quelle que soit l'indemnité assurée à l'artiste, il doit pouvoir apprécier librement, s'il entend ou non se laisser radiodiffuser.

Le contrat collectif aboutit à un système de licence obligatoire, et nous estimons que tous les systèmes de licence obligatoire doivent être également rejetés.

A l'égard des tiers d'autre part, les contrats, qu'ils soient individuels ou collectifs, sont notoirement insuffisants. Ils demeurent toujours pour eux : *res inter alios acta*, et ne sauraient leur être opposés.

Il est nécessaire cependant d'assurer l'artiste exécutant, non seulement contre son co-contractant, mais encore contre quiconque utilise son exécution sans son assentiment. Or cette protection dépasse le cadre du contrat. Aucune convention ne peut éviter que le jeu ou le chant d'un artiste ne soit fixé sur disques par quelque tiers indiscret : soit dans une salle de

concert, soit plus aisément encore lors de la réception d'une émission radiophonique. L'exécutant ne peut pas, en consentant l'enregistrement, réserver l'exécution publique des disques par les tiers acquéreurs.

Le chef d'orchestre qui signe un engagement avec le poste d'émission ne peut pas réserver la publicité de la réception ni empêcher les tiers usagers d'en tirer profit, même commercialement. De telles clauses seraient superflues, puisqu'elles demeureraient inopposables à ceux qui n'y furent pas partie.

Les contrats sont insuffisants entre les parties, parce que le jeu des forces économiques empêche leurs volontés de se manifester librement et l'équilibre de s'établir ; et parce qu'ils présentent nécessairement des lacunes que la loi seule pourrait combler en posant quelques principes généraux.

A l'égard des tiers, enfin, ils sont inexistants, puisqu'aux termes mêmes du Code Civil : « les conventions n'ont d'effet qu'entre les parties contractantes » (17).

Si l'on admet que le droit de l'interprète doit être opposable à tous, on admettra aisément qu'il ne peut être reconnu, de façon à peu près satisfaisante, que par le législateur.

(17) C. C., art. 1165.

CONCLUSION.

Le progrès a bouleversé les conditions de la vie artistique, et particulièrement de la vie du spectacle.

L'élément humain apporté dans toute création par l'artiste qui interprète l'œuvre a pris dans le temps et dans l'espace une valeur économique jusqu'alors inconnue. Il a acquis une force nouvelle de durée et de propulsion et il suffit maintenant d'un acte, une fois accompli, pour que l'interprétation atteigne le monde.

Ce progrès magnifique a eu pour première conséquence un chômage redoutable qui est venu frapper tous les artistes du spectacle et plus particulièrement jusqu'à présent les musiciens d'orchestre.

L'interprétation se détache maintenant de l'interprète et les tiers peuvent librement l'exploiter.

Il est donc devenu nécessaire de reconnaître à l'artiste un droit pécuniaire et moral sur le produit de son travail.

Rien en France n'a encore été fait dans ce sens. Aucune mesure législative n'est intervenue, et la jurisprudence, se considérant comme liée par les anciens textes, ou plus exactement par le silence des anciens textes, n'a pas cru devoir se montrer beaucoup plus entreprenante.

Puisque les intéressés eux-mêmes n'ont pu obtenir, par la seule voie contractuelle, la reconnaissance de

leurs droits les plus élémentaires, c'est au législateur maintenant qu'il appartient d'intervenir.

Si la France ne prend garde, et si elle continue à se laisser devancer par les législations plus souples et plus entreprenantes, elle risque de causer le plus grave préjudice à ses artistes nationaux qui se trouvent ainsi désavantagés devant la concurrence internationale.

Economiquement et juridiquement, une protection s'impose. Au point de vue artistique d'autre part, il est certain que la situation actuelle risque de diminuer, dans l'ensemble, la valeur intrinsèque des exécutions obtenues.

Si les artistes, démunis de droits, continuent à voir leur œuvre leur échapper, sans qu'ils puissent revendiquer aucun avantage pécuniaire, ni aucun respect moral, les meilleurs d'entre eux finiront par se lasser d'une telle situation et ils abandonneront l'exercice d'un art devenu par trop ingrat. Le nombre de ceux qui se consacrent à l'exécution musicale ou à l'interprétation artistique diminuera et le niveau artistique baissera.

Dans l'état actuel du droit la science a devancé la loi et l'équilibre a été rompu.

Il importe de le rétablir.

Le niveau même de l'art français est pour un instant fonction de sa législation, quand une si haute mission lui incombe, le législateur ne doit pas y faillir.

CHAPITRE III

LE DROIT DE L'ARTISTE DANS LES LEGISLATIONS ETRANGERES

SECTION I

DES TENTATIVES DE SOLUTION CONTRACTUELLE DANS DIVERS PAYS

L'application des nouvelles techniques a donné naissance, à l'étranger comme en France, à un certain nombre de problèmes, dont la solution ne se trouvait pas dans les anciens textes.

Partout la situation de l'interprète a été gravement atteinte, la concurrence a été déséquilibrée et un chômage redoutable est apparu.

Dans tous les pays, les groupements de défense des

artistes ont alors essayé d'assouplir le contrat aux conditions nouvelles et de rétablir, par le jeu des conventions collectives, les bases d'un équilibre momentanément rompu.

Nous avons vu les contrats passés en France entre les Compagnies d'émission et les grandes associations syndicales (1).

Un accord de même genre a été conclu en Belgique entre la Fédération belge des artistes musiciens et la Compagnie Radio-Belgique (2). Cette Compagnie a bien voulu s'engager à verser à la Fédération une redevance fixe de 1.000 francs par mois, plus une redevance complémentaire variable selon qu'il s'agirait de représentations théâtrales, d'un concert radiodiffusé en totalité ou d'un concert radiodiffusé en partie seulement. Dans ce dernier cas la redevance varie encore suivant l'importance de l'orchestre.

En Suisse, l'Union syndicale des artistes musiciens avait également proposé un contrat-type aux sociétés de radio-diffusion (3).

L'Union envisageait une rétribution horaire, qui aurait été pour les petits orchestres allant jusqu'à 20 membres, de 4 francs par membre et par heure, plus une allocation de un franc par membre versée à la caisse de chômage. Dans le cas où l'orchestre compren-

(1) Vr. Ch. II, S. III.

(2) Kohler. — *Revue Internationale du Travail*, mai 1930, p. 676.

(3) Kohler. — *Revue Internationale du Travail*, mai 1930, p. 677.

drait plus de 20 exécutants, le versement minimum serait de 150 francs par heure, plus 10 % sur la somme payée aux membres versés à la caisse centrale.

Ce contrat est malheureusement resté à l'état de revendication. Il s'est heurté à l'opposition des sociétés émettrices et n'a jamais fonctionné.

En Pologne, par contre, un accord a pu être conclu entre l'Union des Scènes Polonaises et la Société Radio-Polonais (4).

Des règles de rétribution, extrêmement précises, y sont prévues pour toutes les représentations théâtrales radiodiffusées, et ces règles s'appliquent à tous les acteurs dont les noms sont portés à l'affiche ou au programme.

La Compagnie Radio-Polonais consent d'autre part à ne transmettre que les exécutions d'artistes appartenant à l'Union contractante. La Société Radiophonique d'Etat a passé au Danemark des conventions analogues avec les organisations syndicales. Ces conventions fixent le taux des rétributions pour les exécutions devant le microphone et pour les répétitions nécessaires (5).

Il en est de même en Allemagne et une convention conclue le 1^{er} avril 1927, puis modifiée en 1928, a long-

(4) Kohler, — *Revue Internationale du Travail*, mai 1930, p. 677.

(5) *B. I. T.-C.C.T.I.*, IV, I, 1933, p. 38.

temps régit les rapports entre les artistes de la scène et leurs directeurs (6).

L'artiste qui participait à des représentations radio-diffusées recevait en plus de son traitement ordinaire une allocation convenable, dont le montant devait être indiqué dans son contrat de travail. La Convention spécifiait en outre que ces dispositions ne s'appliquaient qu'aux acteurs jouant un rôle, aux metteurs en scène et aux dirigeants.

Un jugement du Tribunal supérieur d'arbitrage vint préciser les règles de cette rétribution (7).

La direction du théâtre doit verser en cas de radio-diffusion, une indemnité spéciale et distincte de la rétribution ordinaire des artistes; elle ne peut prétendre, en aucun cas, fixer un traitement global dans lequel les allocations pour radiodiffusion seraient déjà comprises.

Lorsqu'une représentation est transmise, la direction est tenue de verser aux exécutants une indemnité égale à la moitié de leur cachet quotidien, soit au minimum 10 % de la somme versée par la Compagnie de radiodiffusion à la direction du théâtre. La moitié de cette somme doit toujours revenir à la direction.

Les rapports entre les Compagnies d'émission et les artistes travaillant directement devant le microphone ont été également prévus.

(6) Kohler, précité p. 675.

(7) Idem, Jurisprudence rapportée.

D'après les principes posés par la *Genossenschaft Deutscher Bühnengehörigen* et la *Reichsrundfunkgesellschaft*, la rétribution de l'artiste varie entre une limite minimum et une limite maximum. Cette rétribution est calculée proportionnellement à la puissance de l'émetteur et à l'importance de la localité dans lequel il se trouve.

On tient compte en outre du nombre des répétitions nécessaires et de l'étendue du territoire couvert par l'émission (8).

La *Reichsrundfunkgesellschaft* s'était même engagée, en 1929, à ne plus transmettre un concert sans le consentement du chef d'orchestre et des solistes. Elle reconnaissait le droit moral de l'interprète, sans que le législateur ait eu besoin d'intervenir (9).

Si les accords consentis étaient toujours observés, il est certain qu'un grand pas aurait été réalisé et que la nécessité de mesures législatives serait beaucoup moins apparente.

Malheureusement les principes posés sont difficiles à suivre et ne sont guère respectés.

Les conventions, mêmes collectives, n'échappent pas aux insuffisances inhérentes à la notion même de contrat, et il n'est pas trop de la loi pour remédier à l'inégalité des forces économiques.

(8) *B.I.T.-C.C.T.I.*, IV, 1, 1933, p. 38.

(9) Note communiquée par le Dr Cahn-Speyer au *B.I.T.*, le 28 décembre 1929, *C.C.T.I.* 1, II, (12).

Le législateur doit reconnaître le droit de l'interprète, il devrait même, semble-t-il, déclarer ce droit inaliénable, afin que l'artiste ne puisse s'en trouver dépouillé, comme cela se passe déjà actuellement dans certains pays où le législateur a voulu protéger l'interprète sans prononcer l'inélinibilité.

En Allemagne, par exemple, la loi de 1910 reconnaît bien certains droits aux exécutants, en matière de reproduction mécanique, mais les industriels, peu soucieux de cette entrave à la liberté de leur exploitation, se font céder ce droit par les artistes, chaque fois qu'ils leur consentent un engagement (10).

Il est impossible de parler d'un contrat-type, puisqu'il n'y a jamais eu d'entente entre les collectivités de l'industrie et celles des artistes, mais il s'agit ici d'un type de contrats dont les entrepreneurs se servent régulièrement et que les artistes sont obligés d'accepter s'ils ne veulent renoncer à être engagés pour des enregistrements.

Les fabricants exigent même parfois que les interprètes abandonnent, par avance, les avantages qui pourraient leur être reconnus par une loi postérieure. Les exécutants, cette fois encore, ne peuvent discuter les clauses qui leur sont imposées et ils sont contraints d'accepter cette renonciation anticipée.

(10) Note communiquée par le Dr Cahn-Speyer, le 28 déc. 1929, C.C.T.I., II (12).

De tels procédés ne sauraient être admis et il est nécessaire de mettre fin à cette dictature.

Le contrat est présumé être l'expression de la volonté des parties. Du jour où, pour une raison ou pour une autre, l'une d'elles est notoirement la plus faible, il devient l'expression, non plus d'une volonté libre, mais d'un état de nécessité. Il perd du même coup toute sa valeur, du moins morale, et la loi doit en régler les effets.

Il faut que la lutte contractuelle soit loyale. Lorsque l'une des parties peut tout imposer, parce qu'elle sait que l'autre devra tout accepter, les règles du jeu sont faussées.

Le contrat n'est plus un accord de volonté : il perd sa force obligatoire (11).

La loi doit alors le frapper de nullité, au moins dans ses clauses draconiennes.

C'est ainsi que s'explique, par exemple, toute la réglementation légale du travail : les lois sur le repos hebdomadaire, sur le délai-congé, sur le travail de nuit, sur la protection du travail de la femme et de l'enfant.

La rescision de la vente d'un immeuble, pour lésion de plus des $7/12^{\text{mes}}$, est une application de la même idée.

(11) Ripert. — De la règle morale dans les obligations, 1925, n° 40.

La disproportion des prestations est l'indice qu'il y a eu exploitation et abus d'une puissance économique. « Lorsque la liberté contractuelle aboutit à l'exploitation des faibles par les forts, il faut la briser » (12).

C'est pour les mêmes raisons encore que la jurisprudence annule les clauses d'irresponsabilité, dans le contrat de transport de marchandises. Elle cherche à pallier ainsi à l'inégalité de puissance économique et à éviter que le transporteur ne puisse s'exonérer injustement aux dépens de son co-contractant trop faible pour se défendre.

Comme le propriétaire d'un immeuble qui accepte une vente lésionnaire, ou l'expéditeur de marchandises qui ne peut discuter les clauses de son contrat de transport : les artistes, se trouvent aujourd'hui dans une situation économique trop désavantageuse, pour pouvoir s'opposer seuls aux clauses, même injustes, que leurs co-contractants plus puissants prétendent leur imposer.

Dans tous les pays, des revendications se font entendre, proclamant non l'opportunité, mais la nécessité d'une protection législative. Plusieurs pays ont déjà assuré cette protection, et tous en tous cas s'en préoccupent.

(12) Ripert. — De la règle morale dans les obligations, 1925, n° 59.

Après avoir tiré du contrat toute ses possibilités, force a bien été de se rendre compte de ses insuffisances.

Pour reconnaître le principe même du droit nouveau qui s'imposait, le législateur a dû partout intervenir.

SECTION II

DES MODES DE PROTECTION ACTUELLEMENT PRATIQUES ET ENVISAGES

Les législations qui ont consacré le droit de l'interprète l'ont fait, jusqu'à présent, suivant des systèmes assez variés. Certains pays se sont efforcés d'assurer la protection de l'artiste, dans le cadre même des lois anciennes, et ils ont été ainsi conduits à une assimilation, au moins partielle, avec le droit d'auteur.

D'autres, au contraire, comme l'Angleterre et l'Italie, ont élaboré des lois spéciales. Ils ont réalisé une protection purement empirique, sans chercher à déterminer la nature du droit qu'ils reconnaissaient.

Nous allons étudier ces différents systèmes et nous verrons enfin comment les pays neufs de l'Amérique du Sud, forts de leurs jeunes législations, ont pu re-

connaître, de façon absolue, l'existence d'un droit de l'interprète, qui s'affirme maintenant chez eux avec une autorité particulière.

§ I. — DE LA PROTECTION DANS LES CADRES
DU DROIT D'AUTEUR

a) *La situation actuelle. La loi du 22 mai 1910. La jurisprudence.* — Le statut de l'artiste, dans le système allemand actuel, diffère, suivant qu'il s'agit de radio-diffusion ou de reproduction mécanique.

Le droit de l'interprète est garanti, en matière de reproduction mécanique, par la loi du 22 mai 1910 (1).

Cette loi, qui est la loi allemande sur la propriété littéraire et artistique, accorde, dans son article 2, un droit d'auteur dépendant aux artistes qui prêtent leur concours à des enregistrements.

« L'auteur d'une œuvre, dit la loi, est celui qui l'a rédigée ; lorsqu'il s'agit d'une traduction, le traducteur est considéré comme l'auteur et dans une adaptation l'adaptateur. »

Si une œuvre littéraire est enregistrée, au moyen d'une exécution personnelle, par des dispositifs servant à la reproduction auditive mécanique, l'enregistrement ainsi obtenu est donc considéré comme équi-

(13) Annuaire de Législation Etrangère, 1911, p. 67.

valent à une adaptation de l'œuvre. Il en est de même quand il s'agit d'une adaptation obtenue par la perforation, l'estampage, le poinçonnage ou par des procédés analogues, pourvu qu'elle puisse être considérée comme une activité artistique.

La loi précise d'ailleurs que l'interprète doit être considéré comme un adaptateur dans le cas prévu par la première phase de l'alinéa, et elle lui accorde alors sur son adaptation les mêmes droits qui appartiennent à l'auteur sur l'œuvre originale.

Assimiler l'œuvre de l'interprète à une œuvre d'adaptation peut paraître discutable, au point de vue rationnel, mais il est certain que, grâce à ce procédé, l'artiste jouit en Allemagne d'un minimum de protection qui lui fait encore défaut chez nous.

Lorsque la cantatrice Maria Mueller, une des vedettes de l'Opéra de l'Etat à Berlin, porta plainte contre la Société Electrola, qui l'avait enregistrée à son insu et avait mis ensuite les disques en vente sans son autorisation, le tribunal put, en appliquant la loi de 1910, la déclarer bien fondée en ses demandes, ordonner la saisie et la destruction des enregistrements et de la matrice, et lui accorder des dommages-intérêts (14).

En France, au contraire, la chanteuse Damia ayant été filmée au cours d'un gala auquel elle prêtait son

(14) C.C.T.I., II (12), *Jurisprudence rapportée*, note de M. Cahn-Spayer au B.I.T. 28 déc., 1929.

concours, celle-ci ne put, dans le silence de la loi, en appeler aux tribunaux, et elle dut se contenter d'une protestation, plus ou moins platonique, par la voie de la presse (15).

Si l'on excepte la publicité des auditions, qu'aucun texte n'a encore réprimée ou réglementée, il est donc permis de considérer que la loi du 22 mai 1910 assure à l'interprète une protection, à peu près satisfaisante, en matière de reproduction mécanique.

Il en est par contre tout autrement, lorsqu'il s'agit de la radiodiffusion.

La loi allemande ne tient aucun compte de la T.S.F. et, à moins d'interpréter les textes de façon très extensive, on ne peut s'empêcher de constater que l'artiste demeure, encore aujourd'hui, dépourvu de toute protection devant la transmission radiophonique.

Celle-ci n'est pas, en effet, un mode de reproduction, au sens technique du terme, puisque la reproduction, qui est un mode d'extension dans le temps, implique fixation et durée, alors que la T. S. F., qui est un mode d'extension dans l'espace, demeure toujours « bruit et fumée » (16).

La jurisprudence allemande estime, en conséquence, qu'il est impossible d'assimiler la diffusion par ondes

(15) *Comædia*, 15 novembre 1929.

(16) Willy Hoffmann, *Gewerblicher Rechtsschutz*. 4^e Congrès International de la T.S.F., déclaration de M. Hoffmann, p. 172.

à un mode de reproduction mécanique, et elle refuse de reconnaître à l'interprète un droit d'auteur quelconque sur une œuvre aussi essentiellement éphémère que l'émission.

La protection reconnue par l'article 2 de la loi de 1910 ne s'applique pas à l'interprétation radiodiffusée.

Le Tribunal arbitral de Francfort-sur-le-Mein, saisi de la question en 1925, dénia aux artistes le droit de s'opposer à la transmission de leurs spectacles, et leur alloua seulement, en considération du préjudice pécuniaire qu'ils subissaient, une indemnité de 10 % calculée sur leur salaire journalier (17). Cette indemnité fut portée à 20 et 25 % par les tribunaux arbitraux de première instance statuant, quelque temps plus tard, entre les artistes et le Deutscher Bühnenverein (18).

Alors que la loi du 22 mai 1910 reconnaissait à l'artiste un véritable droit d'auteur sur son interprétation, lorsque cette interprétation était fixée sur disques, la jurisprudence consacrait, en matière de radiophonie, le système du domaine public payant : elle négligeait le droit moral de l'exécutant.

Une décision postérieure du Tribunal régional de Königsberg devait se montrer encore plus rigoureuse

(17) Jurisprudence rapportée. Homburg, Droit d'interprétation des acteurs exécutants, 1910, p. 46.

(18) Idem.

et contester jusqu'au droit pécuniaire lui-même (19).

Le Tribunal du Travail de première instance avait, en l'espèce, accordé une rémunération aux artistes, composant l'orchestre de l'Opéra de Koenigsberg pour avoir participé à des représentations radiodiffusées. Le Tribunal régional réforma le jugement et leur refusa tout droit à une indemnité quelconque, sous prétexte que la défenderesse, assumant seule les risques financiers de son entreprise, avait le droit de l'exploiter librement, de manière à en retirer les plus gros bénéfices.

Les artistes demandeurs n'auraient pu prétendre à une rémunération supplémentaire, ou, à une participation aux bénéfices réalisés, que si la défenderesse avait exigé d'eux une prestation excédant les limites fixées dans le contrat, ce qui n'était pas le cas.

Le Tribunal allait même jusqu'à nier que la radiodiffusion de leur interprétation causa aux exécutants aucun préjudice, du moment où ceux-ci, formant un orchestre, n'affirmaient plus au regard du public leur personnalité propre.

Tous ces motifs sont, à notre avis, fort discutables.

La réalité du préjudice subi est évidente, et peu importe qu'il soit supporté par l'interprète, pris individuellement, ou par l'orchestre dans son ensemble. On ne saurait davantage soutenir que l'artiste dont l'in-

(19) 18 mars 1929. R.J.I.R., 1929, p. 192.

interprétation est radiodiffusée, n'aurait droit à aucune indemnité sous prétexte qu'il n'aurait à fournir aucun effort supplémentaire. L'accord a été donné pour l'exécution d'un contrat, dans des conditions déterminées, mais au delà des conditions acceptées, le contrat perd toute force obligatoire.

Si la jurisprudence allemande soutient le contraire, quant aux musiciens d'orchestre, elle l'admet cependant lorsqu'il s'agit des solistes et des artistes lyriques (20).

Elle reconnaît alors que les dissociations opérées nécessairement par la radiodiffusion, ainsi que la coexistence des faux-bruits, sont bien de nature à porter préjudice aux artistes en influençant fâcheusement le jugement du public sur leur œuvre.

En serait-il autrement d'ailleurs, que le seul fait de la transmission radiophonique suffirait déjà à faire baisser le nombre des auditeurs payants qui seraient venus entendre l'exécution. Et cela est tellement certain, que la plupart des grandes sociétés de concert allemandes : la Museums-gesellschaft à Francfort, la Konzertgesellschaft à Cologne, la Philharmonische-gesellschaft à Hambourg, ne manquent jamais d'insérer dans leurs contrats avec les solistes une clause en vertu de laquelle il est interdit à ces derniers de se

(20) Tribunal Arbitral Supérieur, 12 mai 1926, *Entscheidungen in Zivilsachen*, vol. 113, p. 413 et suiv.

faire entendre par radiodiffusion, dans la ville où siège la Société, avant la date fixée pour le concert, ou même de permettre qu'on annonça leur radiodiffusion avant cete date (21).

Pour tous ces raisons, la jurisprudence a bien voulu admettre que les solistes et les artistes lyriques auraient droit à une indemnité, lorsque leur interprétation serait radiodiffusée (22).

La situation de l'interprète, en Autriche, ne diffère guère de celle qui lui est faite en Allemagne.

Le paragraphe 28/11 de la loi autrichienne sur le droit d'auteur (23) reproduit à peu près textuellement l'article 2, alinéa 2, de la loi allemande du 22 mai 1910. Il protège l'artiste, en matière de reproduction mécanique, et demeure muet, en ce qui concerne la transmission radiophonique.

Mais, si les textes sont les mêmes, ils ont été interprétés plus largement par la jurisprudence autrichienne, et celle-ci n'a pas hésité à assimiler la transmission par T. S. F. à un arrangement, au sens du paragraphe 28/11 de la loi.

Il s'agissait, en l'espèce, d'un différend qui avait éclaté entre l'Oestereichische Radioverkehr et la mu-

(21) R.J.I.R. 1932, p. 10, C.C.T.I.-II (12), 1929, Note de M. Cahn-Speyer.

(22) Le Tribunal Régional du Travail de Königsberg, 18 mars 1929, R.J.I.R., 1929, p. 192. — Tribunal Arbitral Supérieur, 12 mai 1926, Entscheidungen in Zivilsachen, vol. 113, p. 413 et suiv.

(23) Loi du 13 juillet 1920. D. d'auteur 1920, p. 113.

nicipalité de Graz d'une part, et le musicien Hugo Kroener de l'autre (24).

Hugo Kroener avait été engagé par la municipalité de Graz, afin de participer aux concerts radiophoniques organisés par cette ville. La municipalité avait conclu, d'autre part, un contrat avec l'Oestereichische Radioverkehr et l'avait autorisée, à radiodiffuser les concerts qu'elle organisait. Hugo Kroener protestait contre cet accord.

La question qui se posait devant les tribunaux autrichiens était la même que celle dont avait eu à trancher la jurisprudence allemande : une transmission par T. S. F. constitue-t-elle un arrangement au sens de la loi ? Un droit d'auteur peut-il être reconnu dans ce cas à l'interprète ?

Les différentes juridictions qui furent successivement saisies de l'affaire, à savoir : le Tribunal de première instance, la Cour d'appel et le Tribunal suprême agissant en qualité de Cour de cassation, estimèrent unanimement qu'il en était ainsi, et que, si, d'après les circonstances prévues lors de l'élaboration de la loi, le législateur avait visé particulièrement la protection des disques, la similitude des circonstances et le but même de la loi (§ 7, A.B.G.B.) étaient garants que les cas qui n'avaient pas été réglés, parce

(24) Cour Suprême d'Autriche, 31 mars 1932, R.J.I.R. 1932, p. 351. Archiv. für Funkrecht, V, 6 (1932), 549 et suiv.

qu'ils n'avaient pu être prévus, comme en l'espèce la radiodiffusion, devaient cependant être tranchés de la même façon.

Le texte de la loi, observait le Tribunal Suprême, ne spécifie pas l'obligation d'un enregistrement permanent de l'œuvre. Les droits de l'auteur, tels qu'ils sont visés au paragraphe 28/11, sont également lésés, qu'il s'agisse d'un enregistrement mécanique ou de radiodiffusion. Le texte conserve donc dans ce cas toute sa valeur.

Le Tribunal admit, en conséquence, que l'interprète avait un droit d'auteur sur son exécution, et que le fait de radiodiffuser cette interprétation, sans son consentement, était une atteinte à son droit.

Alors que les juristes allemands ne prenaient en considération que le préjudice subi, et, faisant de celui-ci une appréciation arbitraire, ne protégeaient que les solistes, la Cour suprême d'Autriche, en assimilant la transmission radiophonique à un enregistrement mécanique, semble bien accorder à l'interprète, quel qu'il soit, le droit d'auteur du paragraphe 4/III.

b) *Le projet de loi austro-allemand.* — Les gouvernements allemands et autrichiens ont été amenés, à la suite de la Conférence de Rome, à envisager une refonte de leurs lois nationales sur le droit d'auteur, afin de les mettre en accord avec le texte de la Convention de Berne révisée.

Les commissions qui, dans les deux pays, ont élaboré le projet de la nouvelle loi, ont travaillé en si étroite association que nous nous trouvons en réalité en présence d'un seul texte (1).

La protection de l'artiste y est très largement assurée et ses droits y sont formellement reconnus, quelles que soient les techniques envisagées.

Les articles concernant le droit de l'interprète sont avant tout : l'article 57, qui traite de la reproduction par les dispositifs visuels et sonores, et l'article 58, qui envisage la protection en cas de radiodiffusion. L'article 57 pose le principe de l'autorisation nécessaire à la source : aucun enregistrement ne peut désormais avoir lieu sans le consentement de l'artiste.

L'exécution d'une œuvre de littérature ou de musique ne peut, même en cas de radiodiffusion, être enregistrée sur un dispositif visuel ou sonore qu'avec l'autorisation des personnes qui exécutent l'œuvre ou coopèrent à son exécution. Si l'exécution est faite par un orchestre ou par un chœur, l'autorisation de son chef est suffisante (*article 57, alinéa 1*).

Si l'enregistrement avait lieu sans les consentements nécessaires, les dispositifs ne pourraient être ni repro-

(24 b.) Reichs justizministerium. Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Litteratur, der Kunst, und der Photographie. Traduction du Dr Hasselot, traducteur juré près de la Cour de Paris. Publié dans *Inter-Auteurs* (Bulletin officiel de la Société des Auteurs-Compositeurs, sept. 1932).

duits, ni mis en circulation, ni utilisés pour la répétition de l'exécution (*article 57, alinéa 3*). Alors même que les enregistrements seraient parfaitement licites, une nouvelle autorisation serait encore nécessaire au moment de la mise en circulation. Cette seconde autorisation est, par contre, inutile lorsqu'il s'agit d'œuvres cinématographiques.

Afin de donner satisfaction aux auteurs, qui craignent toujours que la reconnaissance du droit de l'interprète ne vienne diminuer leur droit propre, l'alinéa 7 ne manque pas d'autre part de spécifier, que les droits qui ont été reconnus aux artistes ne portent aucune atteinte au droit d'auteur qui peut exister sur les œuvres exécutées. Le droit d'auteur et le droit de l'interprète sont d'ailleurs si indépendants que les paragraphes 3 et 4 s'appliquent, même aux œuvres littéraires et musicales, qui ne jouiraient pas de la protection prévue par la loi en matière de droit d'auteur (*alinéa 7*).

Envisageant enfin la question si délicate des ensembles, le projet indique, que l'obligation pour les membres d'un chœur ou d'un orchestre de coopérer à des exécutions qui doivent être enregistrées sur des dispositifs, visuels ou sonores, et les droits leur appartenant à raison de leur collaboration, doivent être appréciés d'après les dispositions qui règlent les rapports

juridiques de ces personnes comme membres du chœur ou de l'orchestre.

La protection en cas de radiodiffusion est également prévue, et l'article 58 ne permet de radiodiffuser l'exécution d'une œuvre de littérature ou de musique qu'avec le consentement des personnes qui exécutent l'œuvre ou coopèrent à son exécution. L'article 58 reproduit à peu près textuellement l'article 57.

Il est à noter toutefois, que si l'exécution d'une œuvre, qui a lieu dans une entreprise théâtrale, doit être radiodiffusée, l'autorisation du propriétaire est alors seule nécessaire (*article 58, alinéa 2*).

L'article 58, § 3, autorise la radiodiffusion, à l'aide de dispositifs visuels ou sonores, pourvu que ces dispositifs aient été mis en circulation de façon licite.

La protection est seulement assurée en cas d'emploi de haut-parleur ou de reproduction publique (*article 59*).

L'article 75, enfin, prévoit une amende contre quiconque, contrairement à l'article 57, reproduira, répandra ou utilisera intentionnellement un dispositif, visuel ou sonore, pour la reproduction publique de l'exécution d'une œuvre ; ou radiodiffusera ou reproduira publiquement, par des haut-parleurs ou une installation technique analogue, l'exécution d'une œuvre de la littérature ou de la musique, sans les autorisations prescrites par les articles 58 et 59.

Le projet de 1932, dans son ensemble, accorde donc à l'interprète des droits beaucoup plus étendus que ne l'avait fait encore aucune législation particulière.

Il considère le droit de l'artiste comme un droit d'auteur, et il lui assure, dans tous les cas, une protection efficace.

La télévision elle-même, bien qu'elle ne soit pas expressément mentionnée, pourrait au besoin être envisagée dans les cadres de l'article 58, qui traite de la radiodiffusion. Cet article est conçu en termes assez larges pour pouvoir être interprété extensivement. Et, puisque la télévision se ramène au point de vue technique à la radiodiffusion des sons, et que le même terme désigne à la fois l'un et l'autre, une réglementation sensiblement analogue, pourra sans doute leur être appliquée.

Si le projet austro-allemand établit un système de protection, sur bien des points très complet, il n'est pas sans présenter cependant quelques lacunes.

C'est à tort, par exemple, que le consentement du propriétaire de la salle est seul exigé lorsqu'il s'agit de radiodiffuser l'exécution d'une œuvre qui a lieu dans l'exploitation d'une entreprise théâtrale.

Cette espèce de licence légale conférée au propriétaire est si choquante, qu'une interprétation atténuante a dû être aussitôt envisagée, et il est généralement admis, dès aujourd'hui, que le propriétaire ne

devrait avoir pratiquement le droit d'autoriser la radiodiffusion qu'en vertu d'une disposition spéciale dans ses contrats avec les artistes.

Cette interprétation s'impose évidemment, mais elle mériterait d'être précisée par la loi.

La proposition d'autre part ne tient pas suffisamment compte du droit moral de l'interprète.

Ce droit est bien protégé, en fait, par le système de l'autorisation nécessaire, mais il n'est pas reconnu de façon suffisamment précise pour être toujours pleinement garanti.

Le droit au nom et le droit au respect de l'intégrité restent, cette fois encore, complètement méconnus.

Il est certain enfin que la transmission des disques demeure permise, puisque le projet stipule expressément que les paragraphes 1 et 2 de l'article 58 ne sont pas applicables à la radiodiffusion à l'aide de dispositifs visuels ou sonores, tels qu'ils ont été mis en circulation, de façon licite, dans le sens de l'article 57.

Les éditeurs de plaques phonographiques estimaient alors que la radiodiffusion des disques en augmentait la vente et ils semblent avoir beaucoup tenu à l'insertion de cet article. Aujourd'hui, par contre, ils sont les premiers à trouver que la radio fait un usage excessif du disque et ils en demandent eux-mêmes la réglementation.

Quoi qu'il en soit, ces insuffisances sont relative-

ment peu importantes, et le projet austro-allemand marque un effort véritable vers une reconnaissance effective du droit de l'interprète (25).

B. — Des autres législations du même Groupe

L'Allemagne et l'Autriche sont, parmi les pays qui ont tenté d'assimiler le droit de l'artiste avec celui de l'auteur, ceux qui ont poussé le plus loin cette assimilation.

D'autres Etats, cependant, protègent encore l'inter-

(25) Nous apprenons aujourd'hui qu'un nouveau projet National-Socialiste serait destiné à remplacer le projet austro-allemand.

La deuxième partie de ce projet envisage la protection de l'artiste, mais le droit de l'interprète n'est pas considéré comme un droit personnel général et il bénéficie d'une protection moindre que celle qui a été instituée pour le droit d'auteur.

La protection de l'exécutant durerait 30 ans après la publication, au lieu de se prolonger 50 ans *post mortem*, comme celle de l'écrivain.

L'artiste aurait droit à une redevance, chaque fois que son œuvre serait transmise ou autrement exploitée, et, il pourrait s'opposer à toute utilisation qu'il n'aurait pas autorisée, mais la violation de son droit ne constituerait pas un délit pénal.

En matière cinématographique, d'autre part, les droits de l'interprète, comme d'ailleurs ceux de l'auteur, sont souvent complètement sacrifiés, sous prétexte de défendre les intérêts de la culture et de la masse. Le producteur du film est seul considéré comme auteur et les droits des travailleurs intellectuels paraissent gravement méconnus.

Nous regrettons de ne pouvoir donner une étude plus complète de ce projet, mais il tout à fait récent et le droit d'auteur lui-même, dans ses derniers numéros, n'en indique encore que les lignes essentielles.

D. d'auteur, 1934, p. 123, 124.

prétation dans les cadres même de leurs lois générales sur la propriété littéraire et artistique.

La loi Suisse du 7 décembre 1922 (26) pose des principes analogues à ceux de l'article 2, alinéa 2 de la loi allemande, et les mesures concernant la protection de l'interprète sont insérées, comme en Allemagne, dans la loi d'auteur elle-même.

L'article 4 protège comme des œuvres premières : les traductions et toute autre reproduction d'une œuvre littéraire, artistique ou photographique originale.

« Lorsqu'une œuvre littéraire ou musicale est adaptée par l'intervention personnelle d'exécutants, à des instruments servant à la réciter ou à l'exécuter mécaniquement, cette adaptation, déclare l'article 4, constitue une adaptation protégée par la loi. Il en est de même de l'adaptation par le perforage, l'estampage, l'apposition des pointes, ou par tout autre procédé analogue en tant qu'elle peut être envisagée comme une production artistique.

Le droit du titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre originale, demeure dans tous les cas réservé ».

La loi fédérale se rapproche beaucoup plus, on le voit, de la loi allemande de 1910, que du projet de 1932.

Mais elle est moins ancienne, et, par conséquent,

(26) *D. d'Auteur*, 1923, p. 61.

moins étroite. Elle n'omet pas d'ajouter, après avoir parlé des différentes techniques alors connues pour l'enregistrement, que le système établi pourra s'appliquer à tout procédé analogue d'adaptation, ce qui permet sans doute d'étendre l'article 4 en matière de radiodiffusion.

Le film lui-même, s'il n'est ni une œuvre littéraire, ni une œuvre musicale, peut être considéré comme une œuvre photographique et une production artistique, et il semble naturel de lui reconnaître la même protection.

La loi suisse est loin, évidemment, de l'analyse et du souci d'application pratique qui signalent le projet autro-allemand, mais il n'en demeure pas moins qu'elle contient une reconnaissance de principe dont la pratique doit tirer toute sa signification.

La loi hongroise du 31 décembre 1921 (27), stipule dans son article 8 que les traditions et les adaptations, y compris celles dues à un travail artistique, et faites en vue de la reproduction de l'œuvre à l'aide des instruments mécaniques, sont protégées comme des ouvrages originaux ; et l'article 51 ajoute, que, si les ouvrages de seconde main, mentionnés à l'article 8, rentrent dans la catégorie des œuvres dramatiques, dramatico-musicales ou musicales, le droit exclusif de les représenter ou de les exécuter appartient à

(27) *D. d'Auteur*, 1922, p. 49

l'adaptateur, sans préjudice des droits que conserve l'auteur de l'œuvre originale.

La loi finlandaise du 3 juin 1927, sur les œuvres de l'esprit (28) considère encore l'œuvre de l'artiste comme un remaniement. L'adaptation, qui est considérée comme une œuvre de l'esprit, comprend, dit la loi (5-4°), l'adaptation d'un écrit ou d'une composition musicale, moyennant une exécution artistique, à un appareil parleur ou à un instrument de musique mécanique.

L'adaptation, qui est en général considérée comme une copie, et n'est pas protégée, devient, dans ce cas, une œuvre de l'esprit et jouit de la protection légale (6-4°).

L'exécutant, dont le jeu ou la voix sont enregistrés sur disques de gramophone, est investi d'un droit d'auteur sur le disque, qui constitue un remaniement protégé de l'œuvre adaptée.

Les avantages accordés sont à peu près les mêmes dans tous les pays qui considèrent l'exécution artistique comme une adaptation.

Lorsqu'une œuvre est enregistrée, l'auteur du remaniement jouit, sur son adaptation, du même droit que l'auteur original sur l'œuvre première.

Tel est encore le système actuellement consacré en Tchéco-Slovaquie par la loi du 24 novembre 1926 (29).

(28) *D. d'Auteur*, 1928, p. 29.

(29) C.C.T.I., IV, (25).

Le Comité des juristes vient, il est vrai, de recevoir communication d'un nouveau projet qui tendrait à reconnaître à l'artiste, non plus un droit de remaniement, mais un véritable droit d'auteur sur une œuvre indépendante (30).

Celui qui a récité, exécuté ou reproduit une œuvre, stipule ce projet, ne doit pas être considéré comme un remanieur. L'artiste exécutant dont l'action porte le caractère personnel de la reproduction, a le droit d'interdire toute récitation, exécution, diffusion ou reproduction par les moyens techniques, mécaniques, optiques et électriques, de même que toute radiodiffusion à laquelle il n'a pas donné son autorisation. Ce droit devrait passer aux héritiers de l'artiste et durer 20 ans après sa mort.

Si ce projet était voté, la protection assurée à l'interprète serait donc beaucoup plus largement comprise que celle dont il jouit actuellement en vertu de la loi du 24 novembre 1926.

Malheureusement le Comité des Juristes a cru devoir différer l'étude de la question, sous prétexte d'attendre que le droit international ait reconnu lui-même les premiers principes de la protection à établir.

(30) Communiqué par la C.I.T.I.

§ II. — DES LOIS SPÉCIALES AVEC TENDANCE AUX SOLUTIONS
EMPIRIQUES.

Nous venons de voir qu'en Allemagne, et dans toutes les législations qu'on pourrait appeler : de type allemand, la protection de l'interprète, lorsqu'elle a été envisagée, l'a toujours été dans le cadre même des lois d'auteurs générales.

Ce système a pu donner quelquefois d'heureux résultats, mais il a l'inconvénient de soulever une grande opposition de la part des auteurs qui prétendent conserver l'exclusivité du droit qui leur a été reconnu.

A l'encontre des législations précédentes, l'Angleterre et l'Italie ont élaboré des lois spéciales et se sont efforcées d'assurer à l'interprète une protection toute pratique.

La loi britannique du 31 juillet 1925, et la loi italienne du 14 juin 1928 sur la radiodiffusion des exécutions artistiques, traitent exclusivement de la protection des exécutants. Elles édictent des mesures et établissent des sanctions, comme on pose des règles de jeu, mais elles ne se risquent jamais jusqu'à la consécration d'un principe.

A. — La loi Anglaise du 31 juillet 1925 (31)

La loi anglaise pour la protection des artistes dramatiques est la première loi qui ait eu pour but exclusif de protéger l'interprète.

L'Angleterre n'a pas cherché à poser des principes, dont elle eut ensuite fait découler les conséquences, mais, conformément à l'esprit séculaire de sa législation, elle a procédé selon une méthode toute empirique.

La loi du 31 juillet 1925 ne précise pas quel lien rattache l'artiste à son interprétation, mais elle lui reconnaît certains droits dont il peut désormais revendiquer l'application devant les tribunaux.

Elle interdit, par exemple, de procéder à aucun enregistrement sans que l'interprète y ait formellement consenti.

Si de façon délibérée, stipule l'article premier, une personne enregistre une exécution, sur un appareil enregistreur, sans le consentement par écrit des exécutants; il sera coupable d'un délit. Il en est de même de celui qui vend ou loue, ou distribue dans un but commercial, ou expose ou offre dans le commerce en vue d'une vente ou d'un louage un appareil exécuté contrairement aux dispositions de la loi.

(31) *D. d'Auteur*, 1925, p. 113 et 120. — *R.J.I.R.*, 1926, p. 79.

Il est également interdit de se servir d'un tel appareil en vue d'une audition publique.

Quiconque violera ces dispositions, sera passible d'une amende, dont la loi détermine le chiffre avec précision.

La Cour à laquelle sera déférée l'affaire, devra d'autre part ordonner dans la condamnation, que tous les appareils ou plaques ou inventions similaires, possédés par le délinquant qui apparaîtront avoir été fait en contravention de la loi et qui auront servi de pièces à convictions, seront détruits ou employés de la manière que la Cour jugera appropriée.

Après avoir déterminé les sanctions à intervenir, le législateur s'attache à préciser quel est l'objet de la protection établie : il explique les termes synthétiques qu'il a précédemment employés.

Dans la présente loi, nous dit-il, et sous réserve que le contexte le veuille autrement, l'expression : « appareil enregistreur » signifie tout disque ou appareil similaire destiné à reproduire les sons.

L'expression : « exécution d'un ouvrage dramatique musical », comprend toute exécution mécanique, ou autre, de toute œuvre, dont on rend ou tente de rendre l'audition perceptible par des moyens mécaniques électriques.

L'expression « exécutants », dans le cas d'une exé-

cution mécanique désigne les personnes dont l'exécution est reproduite mécaniquement.

Il résulte donc, des termes mêmes employés par la loi, que la protection établie s'applique uniquement lorsqu'il s'agit de la *reproduction* mécanique *des sons*.

Le législateur était préoccupé de la facilité avec laquelle les tiers pouvaient alors enregistrer sur disques les émissions émises par T. S. F., sans que les artistes et les interprètes phonographiques aient aucun moyen de protester contre cette contrefaçon. Il a voulu mettre fin à cette pratique. Pour cela il en a fait un délit, dont il a déterminé les conditions et édicté les peines. Mais il a eu le tort de prévoir seulement un cas particulier et de ne pas énoncer le principe juridique d'où il aurait été possible de déduire, par la suite, une protection plus largement comprise.

Il aurait évité ainsi des lacunes inhérentes à tout système qui prétend procéder par énumération au lieu de recourir aux généralités.

Il n'y a aucune raison pour que la loi du 31 juillet 1925, qui est dite: « Loi pour la protection des artistes dramatiques et des musiciens », protège uniquement l'interprète contre la reproduction sonore et laisse libre au contraire, ainsi qu'elle semble le faire, la transmission radiophonique des sons ou la reproduction des images par le cinéma. Rien ne peut justifier un régime différent selon qu'il s'agit d'enregistrements

auditifs ou visuels, de la T. S. F. transmettant seulement les ondes sonores, ou de la télévision transmettant les images.

Il est anormal, considérant le film parlant, par exemple, que le ruban se trouve protégé, alors que le jeu de l'acteur, fixé sur la pellicule, reste à la merci des tiers exploitants.

De telles conclusions sont pourtant celles qu'il faut tirer de la loi de 1925 puisque nous n'y trouvons aucun principe général qui permette d'étendre la protection en dehors des cas spécialement énumérés.

La loi anglaise ne nous offre rien au-delà des règles qu'elle pose et des sanctions dont elle les gratifie. Elle trouve sa justification dans le jeu des nécessités pratiques, mais elle ne s'élève jamais jusqu'à l'induction d'un principe ou d'un raisonnement.

Il ne faut pas oublier pourtant que cette loi date de 1925 et que la Grande-Bretagne a été la première, parmi toutes les nations d'Europe, à comprendre la nécessité d'une protection et à l'assurer, au moins partiellement.

B. — La loi italienne du 14 Juin 1928 (32)

La loi italienne est la seule loi qui soit intervenue depuis la Conférence de Rome et qui réponde au vœu

(32) R.J.I.R., 1928, p. 302, C.C.T.I., II (12), Annexe, p. 46.

alors formulé par les différentes administrations, quant à la protection de l'interprète.

Elle protège l'artiste en matière de radiodiffusion et consacre le système du domaine public payant.

La T.S.F. constitue en Italie un service public et le législateur reconnaît aux concessionnaires de ce service le droit de radiodiffuser les exécutions effectuées dans les théâtres et salles de concert sans que l'artiste puisse en aucune façon s'y opposer.

C'est, à peu de chose près, le même système que celui qui a été consacré par la loi russe sur la liberté du microphone (33). Mais alors qu'en Russie les artistes ne peuvent prétendre à aucune rémunération supplémentaire, la loi italienne prévoit au contraire que le concessionnaire du service de radio-audition circulaire devra verser aux ayants-droits une juste indemnité.

Le règlement détermine les bases suivant lesquelles doit être fixée cette indemnité et les règles de son attribution.

La loi elle-même prévoit enfin une procédure d'arbitrage, destinée à amener une solution rapide des conflits qui pourraient surgir entre les exploitants d'une part, et les auteurs et les artistes de l'autre. Le

(33) C.C.T.I., II (12), p. 28.

Compte rendu du Congrès de Rome, 1928, déclaration de M. Hirschfeld, délégué du Gouvernement Soviétique, p. 130.

tribunal arbitral est composé d'un représentant de l'ayant-droit : l'auteur ou l'artiste intéressé, d'un représentant du concessionnaire, et d'un président nommé par le ministre des communications.

Si l'on admet le principe même de la licence obligatoire, il est évident que la loi italienne apparaît fort bien comprise et qu'elle répond au désir très sincère d'assurer à l'artiste une rémunération équitable. Mais le système de la licence obligatoire est difficilement admissible, parce que la liberté individuelle y est trop sacrifiée et parce qu'il laisse nécessairement dans l'ombre certains droits qui devraient au contraire être expressément consacrés.

Certes, la loi italienne n'omet pas le droit moral de l'exécutant, puisqu'elle exige des concessionnaires qu'ils aient à observer, dans leurs transmissions, les règles de la meilleure technique possible afin d'éviter toute déformation qui put être préjudiciable à l'interprète ; mais cette garantie n'est pas suffisante.

L'artiste possède le même droit sur sa voix, que le modèle du photographe sur son visage (34), et les tiers ne doivent pas en disposer contre sa volonté.

Il est des voix et des interprétations qui subissent une transformation très désavantageuse en passant

(34) Cour de Milan, 1^{er} octobre 1912 et 19 avril 1912, *Rivista di diritto commerciale*, 1913, II, p. 309.

Note du Musatti avocat à Venise.

par le microphone. Il est injuste, quelles que soient l'indemnité et les garanties offertes, qu'un artiste puisse être contraint de soumettre son œuvre à ces déformations.

Les lois anglaises et italiennes présentent encore toutes deux des lacunes considérables et les systèmes qu'elles consacrent, du moins quant à la seconde, sont fort discutables. Il n'en demeure pas moins vrai, qu'elles marquent un pas important vers la reconnaissance « juridique » du droit de l'interprète. Elles se contentent, pour l'instant, d'assurer sa protection devant tel ou tel mode particulier d'exploitation. Mais, il est évident que le principe même du droit de l'artiste ne saurait tarder à être également reconnu.

C. — La proposition Destrées (35)

La protection de l'interprète n'est encore assurée en Belgique par aucune loi particulière. Mais M. Destrées, membre de la Commission consultative des travailleurs intellectuels au B. I. T., vient de déposer un projet de loi, qui rappelle la loi italienne et le système de la licence obligatoire.

(35) *D. d'Auteur*, 1930, p. 96. — *R.J.I.R.* 1930, p. 128.
Arch. Funk, 1930, p. 440.

Les artistes qui exécutent des œuvres littéraires ou artistiques auront le droit exclusif, déclare l'article I du projet, d'autoriser la diffusion de leur interprétation par tout procédé de transmission ou de retransmission quelconque du son et des images. Mais l'article 2 ajoute aussitôt, que si l'exécutant n'a pas de raisons sérieuses pour s'opposer à la diffusion de l'œuvre, il pourra : « à charge de lui être payé une rétribution équitable », être passé outre à son refus.

La combinaison de ces deux articles, et le droit accordé aux tiers d'examiner le caractère « sérieux » des motifs pour lesquels l'artiste s'oppose à la radio-diffusion devaient nécessairement entraîner l'intervention d'une procédure d'arbitrage; l'arbitre ayant pour mission de fixer la rétribution de l'interprète quand les parties n'y seraient pas arrivées. A défaut d'accord, stipule en conséquence l'article 4, l'indemnité sera fixée par voie d'arbitrage. Chacune des parties ayant un intérêt distinct désignera un arbitre, et si les parties ne peuvent se mettre d'accord, une requête sera alors adressée au Ministre des Sciences et des Arts, qui nommera un arbitre unique. Les frais d'arbitrage seront mis à la charge de la partie succombante ou partagés selon la sentence.

La partie qui se refusera à la procédure d'arbitrage, pourra être poursuivie devant les tribunaux.

L'article 6 reconnaît à l'artiste, même après avoir

reçu la rétribution prévue, et, nonobstant toute stipulation contraire, le droit exclusif d'interdire les transmissions et retransmissions qui seraient de nature à nuire à sa réputation. Le texte ne précise pas quelles seront les transmissions qui pourront être considérées comme telles, mais il est permis de penser que la loi a voulu reconnaître à l'exécutant un véritable droit de contrôle technique. On ne comprendrait pas autrement quel serait ce droit d'interdiction reconnu à l'artiste, nonobstant toute stipulation contraire.

L'article 7 renforce la protection établie, en assimilant à l'escroquerie le fait d'enregistrer ou de diffuser à l'insu de l'exécutant l'interprétation d'une œuvre quelconque et d'en tirer profit.

L'article 8 et dernier accorde enfin aux étrangers dont la législation nationale réserve aux belges des avantages analogues, la possibilité de réclamer les avantages accordés aux exécutants nationaux par la première loi.

La proposition Destrées envisage donc la protection de l'exécutant, aussi bien devant les différents modes de transmission connus et à connaître qu'en matière de reproduction mécanique. Le projet demeure à mi-chemin entre les législations de type allemand, qui protègent l'artiste dans les cadres du droit d'auteur, et les lois anglaises et italiennes, qui se contentent

d'une protection toute empirique, mais soigneusement réglementée.

Il reconnaît à l'interprète une espèce de droit exclusif, mitigé d'appréciation arbitrale, mais il se garde d'en préciser la nature juridique.

L'artiste peut être quelquefois contraint de subir la radiodiffusion, mais il conserve toujours un droit absolu à indemnité.

L'article 6, enfin, reconnaît le droit moral, au moins sous l'un de ses aspects les plus essentiels.

Le projet belge établit un système de demi-mesures : il ne se rallie pas à la licence légale et au domaine public payant, mais il n'exige pas toujours le consentement de l'interprète. La protection qu'il envisage est une protection de fait, mais le droit qu'il protège n'est pas suffisamment exclusif.

§ III. — LES LÉGISLATIONS SUD-AMÉRICAINES

A. — Le Mexique

La plupart des pays qui, en Europe, se sont préoccupés du droit de l'interprète l'ont généralement envisagé comme un droit dérivé.

Le Mexique, au contraire, reconnaît à l'artiste un droit indépendant sur une œuvre distincte.

« Les musiciens, qu'ils soient compositeurs ou exécutants, stipule l'article 1183 du nouveau Code civil (36), ont le droit exclusif, pour une durée de 30 années, à la publication et à la reproduction de leurs œuvres originales par n'importe quel procédé ». Et l'article 1191 ajoute que les exécutants et les acteurs, pourront, sans préjudice du droit appartenant aux auteurs, obtenir des droits sur les reproductions phonétiques d'œuvres littéraires ou musicales.

Il n'est plus besoin, lorsqu'on accepte de reconnaître aussi formellement le droit de l'artiste, d'assimiler l'œuvre d'interprétation à un remaniement.

Les discussions, plus ou moins vaines, sur le point de savoir si la diffusion radiophonique peut être considérée comme une adaptation, au même titre que l'enregistrement sur disque, disparaissent d'elles-mêmes et il devient inutile de prétendre réglementer, jusqu'à supprimer toute liberté individuelle, l'exercice d'un droit qu'on accepte de protéger mais dont on se refuse à reconnaître le principe.

En assurant aux artistes les mêmes droits qu'aux compositeurs, le nouveau code civil mexicain reconnaît en même temps leur droit pécuniaire et leur droit moral. Le jeu normal des contrats suffira par la suite à en préciser les détails d'application, sans qu'il soit besoin d'aucune réglementation inopportune.

(36) Le Código Civil Mexicain de 1928.

B. — République Argentine

La législation argentine sur le droit de l'interprète est aujourd'hui presque aussi avancée que celle du Mexique, et la loi du 26 septembre 1933 accorde à l'artiste une protection très largement comprise (37).

La jurisprudence n'avait pas hésité d'ailleurs à reconnaître formellement l'existence du droit de l'interprète, avant même que le législateur ne soit intervenu. Et la Cour de Buenos-Ayres, dans un arrêt récent, mais pourtant antérieur à la nouvelle loi, avait su garantir à l'artiste un minimum de protection (37 b.).

Il s'agissait en l'espèce d'un poste émetteur qui avait transmis des enregistrements, sans le consentement préalable des interprètes. Ceux-ci, invoquant l'article II de la loi 7.092 (38) soutenaient que la transmission radiophonique d'un disque est une reproduction au même titre qu'un enregistrement et que ces transmissions ne pouvaient par conséquent avoir lieu sans leur consentement.

La Cour n'hésita pas à leur donner raison : considérant que la loi visait toute production du domaine littéraire, scientifique ou artistique, quel qu'en

(37) *D. d'Auteur*, 15 sept. 1934, p. 100, — *Journal officiel argentin*, 30 sept. 1933.

(37 b.) Cour de Buenos-Ayres 8 oct. 1930 (Ch. Civile), *R.J.J.R.*, 1931, p. 282.

(38) La loi d'auteur du 23 sept. 1910, *D. d'Auteur*, 1910, p. 161.

soit le procédé de reproduction, et que la série d'exemples contenus dans le texte ne devait pas être considérée comme limitative.

« Le droit de l'interprète, disait l'arrêt, ne découle pas seulement des diverses conquêtes du progrès humain, mais il découle des principes mêmes qui ont été consacrés par la loi de 1793 (39).

Le droit de l'artiste existe donc, quel que soit le procédé de fixation ou de transmission ».

La réalité du préjudice subi ne fut même pas discutée et il fut admis, sans difficulté, que la transmission radiophonique, telle qu'elle avait été pratiquée, allait directement à l'encontre des intérêts de l'artiste.

La Cour rappela enfin que les contrats passés pour l'enregistrement des disques ne pouvaient être invoqués par les Compagnies d'émission. Le contrat, dit-elle, n'est valable que s'il a été prévu par la loi, et la loi ne prévoit d'accord possible que celui à intervenir entre les parties. La Compagnie d'émission reste un tiers à l'égard des interprètes et elle n'a pas le droit de transmettre leurs enregistrements.

En admettant que l'audition de disques dans un local public soit licite, en l'état actuel des textes, la diffusion radiophonique ne saurait pourtant y être

(39) La loi française des 16-24 juillet 1793, qui avait servi de modèle à la loi argentine.

assimilée. Elle diffère, non seulement au point de vue de la qualité des sons, mais encore du fait même que les ondes se propageant à l'infini peuvent être captées dans le monde entier. Il est par conséquent tout à fait impossible de considérer la radiodiffusion des plaques phonographiques comme équivalente à leur audition dans un local public.

D'ailleurs, concluait la Cour, les restrictions à la propriété ne se présument ni en droit commun, ni en matière de propriété littéraire; et, quelle que soit la doctrine que l'on puisse soutenir quant au caractère de la transmission radiophonique d'un enregistrement, on doit considérer que, le disque étant vendu pour des auditeurs privés, l'interprète et l'auteur n'ont entendu permettre que l'usage conforme à la destination, c'est-à-dire avec les machines correspondantes et dans les auditions privées.

La Cour reconnaissait donc le droit de l'artiste, de la façon la plus absolue. Considérant l'interprétation comme une œuvre et le droit de l'interprète comme un droit de propriété, elle n'a pas craint de dépasser les termes mêmes de la loi, du moment où elle eut compris qu'en agissant ainsi, elle en rejoignait la véritable signification.

La loi du 26 septembre 1933 (40) devait consacrer cette jurisprudence, mais avec certaines restrictions.

(40) *D. d'Auteur*, 15 septembre 1934, p. 100.
Journal Officiel argentin, 30 septembre 1933.

Elle reconnaît formellement le droit pécuniaire de l'artiste, puisque l'article 56, alinéa 1^{er}, stipule que l'exécutant a le droit d'exiger une rétribution chaque fois que son interprétation est transmise ou enregistrée. Mais le droit moral n'est encore, qu'imparfaitement garanti, et l'artiste doit subir toute transmission qui ne serait pas de nature à porter un préjudice grave et injuste à ses intérêts artistiques.

Une œuvre exécutée publiquement peut ainsi être diffusée ou retransmise avec le seul consentement de l'organisateur du spectacle et sans que les interprètes, dont l'exécution est radiodiffusée, puissent en aucune façon s'y opposer.

Ce sont là évidemment des lacunes très graves.

La loi argentine contient cependant une reconnaissance formelle du droit de l'artiste, et on a pu dire, en ne considérant que les intérêts pécuniaires de l'exécutant, que cette loi résolvait avec bonheur un problème qui demeure encore chez nous tout hérissé de difficultés (41).

(41) *D. d'Auteur*, 15 septembre 1934, p. 102.

CHAPITRE IV

LA PROTECTION INTERNATIONALE DE L'ARTISTE

SECTION I

DU PRINCIPE MEME D'UNE PROTECTION INTERNATIONALE

§ I. — NÉCESSITÉ D'UNE PROTECTION INTERNATIONALE

La plupart des Etats, nous venons de le voir, reconnaissent aujourd'hui la nécessité de protéger l'interprète, et de nombreux pays se sont déjà occupés d'assurer cette protection.

La reconnaissance du droit de l'artiste ne saurait pourtant être tout à fait efficace, tant qu'elle n'aura pas été consacrée par le droit international.

Les nouveaux procédés de diffusion et de reproduction ignorent les frontières, et, lorsqu'ils s'emparent d'une interprétation, ils la livrent en même temps à toutes les nations.

Celles-ci doivent s'entendre afin d'assurer à l'artiste un statut général d'équité. Le principe même du droit de l'interprète a été suffisamment reconnu dans plusieurs pays, pour qu'il soit possible de réaliser, dès aujourd'hui, une protection plus largement comprise.

Une règle internationale n'entrave pas plus les libertés individuelles qu'une loi particulière. L'une et l'autre doivent éviter les contraintes, mais, l'une comme l'autre sont également nécessaires.

Pour protéger utilement une œuvre de l'esprit, il faut reconnaître des principes qui puissent être universellement appliqués.

Les législations particulières manifestent déjà trop de divergences, et celles-ci sont inévitables, tant qu'un accord ne sera pas intervenu entre les Etats.

A. L'interprétation est une œuvre de l'esprit.

L'interprétation, qu'il s'agisse d'une interprétation dramatique ou lyrique, d'une exécution musicale individuelle ou collective, ou encore d'une création cinématographique, constitue, dans tous les cas, une œuvre de l'esprit. Et ce qui touche à l'esprit humain dépasse toujours, par quelque côté, le cadre pourtant essentiel de la nation.

Cela est si vrai que les droits intellectuels ont pu être régis par des conventions diplomatiques, bien avant le développement actuel du droit international.

L'Union pour la protection des œuvres littéraires et artistiques réalisait, dès le 9 septembre 1886, la Convention de Berne pour la protection des droits de l'auteur, elle comprenait alors quinze Etats adhérents.

Cette convention a été modifiée à Berlin le 13 novembre 1908, puis à Rome en 1928, et elle réunit aujourd'hui presque toutes les nations d'Europe dont la production intellectuelle présente quelque importance. Certains Etats d'Amérique, comme le Brésil et le Canada y ont même adhéré.

D'autre part, une convention pan-américaine a été conclue à Buenos-Ayres le 11 août 1910 et modifiée depuis à La Havane, le 11 février 1928. Elle a pour but la protection de la propriété littéraire et artistique et elle groupe presque tous les Etats de l'Amérique.

Chaque fois qu'il a fallu consacrer des droits nouveaux, pour protéger un travail où le génie humain engendre une production originale, la nature des choses a toujours conduit vers une protection universelle. Et, si la Conférence réunie à Rome en 1928 a refusé de mettre à son ordre du jour la reconnais-

sance du droit de l'exécutant, elle n'a nullement méconnu l'opportunité de cette reconnaissance. Elle s'est seulement opposée à envisager le droit de l'artiste comme un aspect de celui de l'auteur.

L'exécution doit être protégée, parce qu'elle est une expression de la personnalité et une œuvre de l'esprit, et elle ne pourra l'être, de façon à peu près satisfaisante, que si les Etats veulent bien se mettre d'accord sur les principes essentiels.

B. Le caractère international des nouvelles techniques.

Les conditions techniques selon lesquelles l'interprétation se manifeste, font apparaître, avec encore plus d'évidence, la nécessité de mesures internationales.

Du moment où l'exécution est fixée dans le temps, ou propagée dans l'espace, elle apparaît comme un produit et une valeur économique, et c'est ce qui rend nécessaire la reconnaissance du droit de l'interprète.

Par la nature même de l'énergie qui la fixe ou la transmet, l'œuvre exécutée se répand bien au delà des frontières.

Qu'il s'agisse du son ou de l'image, la diffusion

par T.S.F. est essentiellement internationale, et il en est de même, bien qu'à un moindre degré, des différents procédés de fixation et de reproduction.

Si, du fait même qu'il est écrit dans une langue déterminée, le livre conserve toujours un caractère national marqué, le disque au contraire réalise le plus souvent un enregistrement musical et le film, même parlant, demeure avant tout image et mouvement. Ils parlent une langue de tous connue et prennent spontanément un caractère universel.

Les reproductions mécaniques, surtout en France, proviennent en grande partie de l'étranger, et la T. S. F. présente un caractère évidemment international.

Une certaine uniformité dans la protection adoptée s'impose, sans laquelle une différence de traitement d'un pays à l'autre fausserait la concurrence entre les exécutants.

Dans les pays où l'artiste serait protégé, les postes d'émission préféreraient recourir aux émissions étrangères, plutôt que de lui verser l'indemnité prescrite par la loi, et la protection établie se retournerait contre ceux-là même qu'elle prétendait garantir.

Les artistes, dont l'exécution sera retransmise, se trouveront eux-mêmes lésés, une fois de plus, puisque leur interprétation sera ainsi exploitée à travers toutes les transmissions et retransmissions sans qu'ils touchent jamais aucun versement supplémentaire.

L'habitude de plus en plus répandue de radiodifuser les enregistrements phonographiques, ne fait qu'aggraver ces inconvénients, et le fait même que la transmission radiophonique des disques est permise dans certains pays et interdite dans d'autres contribue encore à déséquilibrer la concurrence.

Il serait donc nécessaire d'obtenir une certaine uniformité dans la protection établie.

*C. Divergence des systèmes nationaux
actuellement pratiqués.*

Quels que soient les inconvénients d'une protection hétérogène, les législateurs nationaux, livrés à eux-mêmes, ont sanctionné jusqu'à présent les tendances les plus diverses.

Les auteurs du nouveau projet austro-allemand reconnaissent à l'artiste sur son interprétation une sorte de droit d'auteur sur une œuvre de seconde main, et l'interprète peut s'opposer librement à la transmission de cette œuvre.

Les auteurs de la loi italienne posent au contraire le système du domaine public payant et de la licence obligatoire.

La loi britannique de 1925 ne formule aucun principe, mais réglemente et réprime.

Le Mexique enfin, dont il faut rappeler l'initiative, accorde à l'artiste un droit d'auteur absolu sur une œuvre originale.

Une telle diversité dans la protection établie risque d'amener des complications inextricables et il est certain que plus le nombre des législations particulières augmentera, plus ces divergences s'accroîtront.

Il est évident d'autre part, que le jour où chacun se sera engagé dans un chemin particulier, il désirera s'y tenir et se montrera peu soucieux d'une nouvelle évolution.

Il deviendra alors de plus en plus difficile d'accepter conventionnellement quelques règles universelles.

L'expérience pratiquée, lors de l'élaboration des diverses conventions, montre combien il est délicat d'harmoniser après coup, dans un texte unique, les différentes opinions nationales.

En adoptant au préalable quelque principe directeur, il serait possible d'éviter, au contraire, bien des difficultés.

D. La liberté de la concurrence internationale et le droit de grève

La liberté de la concurrence internationale, jointe à la facilité des relais, et à la divergence des systèmes particuliers, rend presque impossible, à l'heure actuelle, la réalisation d'aucune grève effective.

Les postes étrangers sont toujours prêts à suppléer les émissions nationales dans les pays où il y aurait conflit entre les Compagnies de radiodiffusion et les artistes, et ceux-ci n'ont plus aucun moyen pratique pour se défendre.

Le II^e congrès de l'Union Internationale des Musiciens a particulièrement insisté sur les inconvénients d'une pareille situation, et les musiciens ont émis le vœu qu'une convention internationale vint empêcher les émissions des postes étrangers de suppléer celles des pays où il y aurait conflit entre les Compagnies et les exécutants (1).

Après avoir reconnu la nécessité de protéger l'interprète, selon des principes d'application universelle, il s'agit maintenant de savoir comment la réalisation de ces principes pourra être obtenue.

Faut-il poser des règles impératives, ou faut-il se contenter au contraire de simples recommandations?

Les différents groupements interrogés par la Commission consultative des travailleurs intellectuels, ne sont pas tous du même avis (2).

Le Verband Deutscher Orchester und Chorleiter se prononce en faveur d'une convention internationale que les Etats adapteraient, ensuite, à leurs besoins particuliers.

(1) C.C.T.I., II (12), p. 37.

(2) C.C.T.I., 1933, p. 29 et suivantes.

La même solution est préconisée par le Dansk Skuespiller Forbund.

En France, l'Union des artistes s'oppose formellement à tout système de recommandation. Un pareil système ne lui paraît pas revêtir les conditions nécessaires pour aboutir à une réglementation bien au point.

L'Union Internationale des Artistes pense de même, qu'il serait inadmissible de « recommander » à chacun des gouvernements de procéder à de semblables mesures de protection. Le résultat le plus clair de ce procédé, dit-elle avec raison, serait de faire édicter certaines lois dans un pays donné et pas dans d'autres, ce qui conduirait à un état de chose insupportable pour les intéressés.

La Chambre syndicale des organisateurs de concerts de France estime également, que ce n'est pas sous la forme d'une recommandation aux Etats qu'une solution peut être obtenue.

Le Comité de la T.S.F. propose une modification de la Convention d'union de Berne.

Seule la Stage Guild demande, sans d'ailleurs justifier aucunement son point de vue, que l'on se contente exclusivement de recommandations.

Le Deutscher Musikerverband voudrait qu'il fut procédé d'abord par recommandations, et, ensuite,

quand ces recommandations auraient été adoptées par quelques législations, il serait possible d'aboutir à une convention internationale.

La réalisation d'un véritable accord semble donc la solution la plus généralement désirée. Elle serait aussi, à notre avis, la mieux adaptée aux exigences du droit international.

§ II. — INSUFFISANCE D'UNE PROTECTION EXCLUSIVEMENT INTERNATIONALE

Reconnaître par convention le droit de l'interprète est donc nécessaire.

Mais une telle reconnaissance serait-elle suffisante ? Cela est peu probable.

Le droit international, fut-il privé, demeure toujours, malgré la sincérité des efforts, un terrain un peu mouvant et il ne faut pas trop présumer de sa force intrinsèque d'application.

Il est nécessaire de poser des principes généraux, mais il est déjà difficile de les faire respecter.

Il serait impossible d'en régir, de façon à la fois uniforme et efficace, tous les détails d'application pratique. Une telle tentative serait d'ailleurs sans intérêt.

Les conditions de la vie, tant juridique qu'intellec-

tuelle, sont essentiellement variables, selon les pays, et il est nécessaire d'éviter la standardisation.

Les Etats doivent reconnaître certains principes essentiels, et tel est précisément le but des conventions diplomatiques. Mais le génie propre de chaque nation est encore trop particulier pour qu'il soit possible de reconnaître, dans tous les pays, une protection identique.

Les gouvernements doivent rester libres de fixer, à leur gré, les détails de la réglementation.

Certains points, d'autre part, intéressent trop particulièrement les Etats pour qu'ils puissent consentir à abdiquer leur liberté.

La T. S. F., notamment, est un moyen d'influence très puissant et le caractère de service social de la radio est aujourd'hui nettement déterminé et même proclamé. Les gouvernements marquent, chaque jour davantage, leur emprise sur les postes d'émission, et il est peu probable qu'ils acceptent de se lier de façon suffisamment précise, pour assurer, dans chaque cas, la protection de l'interprète.

Le droit international manque d'autorité. Il est trop loin des intéressés pour pouvoir s'adapter à leurs exigences.

Les législateurs particuliers doivent donc intervenir.

Il y a certains détails, même essentiels, et certaines modalités d'application qui sont le domaine propre des législations nationales et auxquelles les conventions diplomatiques ne sauraient descendre. Celles-ci pour pouvoir s'appliquer doivent rester schématiques, et, toujours un degré au-dessus des législations particulières.

§ III. — LE DROIT INTERNATIONAL DOIT-IL PRÉCÉDER
OU SUIVRE LES LÉGISLATIONS NATIONALES ?

La protection de l'interprète doit être à la fois nationale et internationale.

Mais chaque pays doit-il assurer d'abord un minimum de protection, afin que les Etats puissent réaliser sur des bases positives un statut général ? Ou, ne vaudrait-il pas mieux, au contraire, poser quelques principes essentiels auxquels le législateur n'aurait plus ensuite qu'à se référer ? Les deux opinions ont été soutenues.

Les différentes administrations déléguées à la Conférence de Rome, ont refusé de poser aucune règle internationale, sous prétexte que les législations particulières seraient encore insuffisantes.

Les législateurs nationaux, de leur côté, prétendent parfois attendre la réalisation d'une convention à la-

quelle ils n'auraient plus ensuite qu'à se référer (3), et il est certain que, si les Etats pouvaient se mettre d'accord dès aujourd'hui, ce dernier système serait préférable.

Le droit de l'artiste n'est pas sans présenter certaines analogies avec le droit d'auteur, et les difficultés rencontrées au moment où fut réalisée la Convention d'Union de Berne ont montré quelles complications risquent de se produire lorsque les gouvernements, en cherchant à reconnaître une protection uniforme, se heurtent à des divergences particulières déjà cristallisées par la loi.

Des diversités déconcertantes et parfois des contradictions se rencontrent, dès maintenant, parmi les législations qui se sont occupées du droit de l'interprète. La licence obligatoire s'oppose au libre consentement, et les modalités d'application sont essentiellement variables d'un pays à l'autre.

Le projet autrichien accorde la protection dans les cadres de la loi sur le droit d'auteur, tandis que la loi britannique est une loi spéciale pour les exécutants. Le premier ne protège que les interprètes proprement dits, sans songer aux exécutants, tandis que la seconde est d'application générale.

(3) Le Comité des Juristes de Tchéco-Slovaquie, lors de la présentation du projet Lowenbach (Communiqué par la C.I.T.I.).

Les dispositions, tant de la loi britannique que du projet autrichien, diffèrent très sensiblement des dispositions actuelles de la loi allemande et d'autres contradictions apparaissent encore, lorsqu'on envisage la loi italienne et le projet belge.

Si les Etats continuent ainsi à élaborer des mesures particulières, avant que le droit international n'ait affirmé quelques principes universels, de sérieuses difficultés se présenteront inévitablement lorsqu'il s'agira de les mettre d'accord.

Il ne faut pas oublier cependant, que la réalisation d'une convention demande toujours un certain temps, et c'est pourquoi les solutions particulières, même imparfaites et provisoires, nous paraissent préférables au silence plein d'attente de certaines législations.

Il est trop certain qu'en pratique, exiger une reconnaissance nationale lorsqu'un gouvernement en propose une internationale, et inversement, ne sont que des moyens dilatoires.

Il faut, avant tout, réaliser une protection efficace. Les législateurs nationaux et les organismes internationaux doivent y travailler parallèlement, même si quelques divergences doivent se produire au début. La protection sera ainsi plus rapidement réalisée et c'est là ce qu'il faut rechercher avant tout.

SECTION II

DU DROIT DE L'INTERPRETE A TRAVERS LES CONGRES, LES CONFERENCES ET LES ASSOCIATIONS INTERNATIONALES

§ I. — L'UNION INTERNATIONALE POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

L'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques a été fondée en 1878 par Victor Hugo. Elle a pris depuis un développement considérable, et, grâce à elle, l'auteur bénéficie aujourd'hui en droit international d'une protection très largement comprise et très efficacement garantie.

L'Union a été aussi l'un des premiers organismes qui ait envisagé la défense de l'interprète.

La question avait été très nettement posée au congrès de Vevey en 1901 (4), et, dès 1903 (5), l'Association reconnaissait qu'il était nécessaire d'assurer à l'artiste un véritable statut juridique. Le président de l'Association des artistes dramatiques du Danemark rappelait, au congrès suivant (6), que, lors de la formation de l'Union, comme lors de l'élaboration

(4) *Bulletin de l'Association littéraire et artistique*, 1901, p. 118.

(5) Congrès de Weimar, *D. d'Auteur*, 1903, p. 111.

(6) Congrès de Copenhague, *D. d'Auteur*, 1909, p. 91.

de la loi française de 1793, on avait toujours cherché à garantir l'art créateur proprement dit. Si l'art représentatif avait été négligé à cette époque, c'est qu'il ne pouvait être reproduit et qu'il échappait à toute emprise. Maintenant par contre, il appartenait à l'Association d'étendre son domaine.

Du moment où l'interprétation est fixée par un procédé technique, elle s'émancipe de la personne même de son auteur, elle constitue en dehors de lui un valeur durable et il devient nécessaire de reconnaître à l'artiste un droit particulier. Certains croyaient même que ce droit devait être considéré comme un droit de copropriété sur l'œuvre interprétée. Cette opinion souleva de vives protestations de la part des auteurs, mais, la protection de l'interprète n'en fut pas moins portée à l'ordre du jour de la prochaine réunion, et, le congrès de Luxembourg, l'année suivante, eut à examiner un rapport très intéressant sur les droits de l'opérateur, de l'acteur et du comédien (7).

Les rapporteurs rappelaient le travail de création de l'artiste et ils insistaient justement sur la « valeur immatérielle » représentée par l'interprétation.

La situation juridique de l'exécutant devait être envisagée, à nouveau, en 1914 au Congrès de Leipzig,

(7) Congrès de Luxembourg, 1910, *Bulletin de l'A.L.A.I.* — N° 31, Rapport de MM. Claro et Leussier.

mais, la guerre éclata, et le Congrès, fixé pour le mois de septembre, ne put avoir lieu.

Après la guerre les projets de réforme furent quelque temps abandonnés, puis l'apparition et le développement des nouveaux moyens de transmission, et notamment de la T.S.F., donnèrent un nouvel intérêt à la question.

L'Association littéraire et artistique en reprit elle-même l'étude, lors du Congrès de Varsovie, en 1926 (8) et, la Conférence de Rome, deux ans plus tard, ne devait pas être très loin d'aboutir à un résultat effectif.

Nous verrons dans quelles conditions elle dut, cette fois encore, y renoncer.

§ II. — LES ASSOCIATIONS PROFESSIONNELLES

Si l'Association littéraire et artistique a été l'une des premières à envisager la protection de l'interprète, les intéressés eux-mêmes, acteurs et exécutants de toutes sortes, groupés en associations et en syndicats, revendiquent depuis quelques temps, avec une insistance particulière, la reconnaissance de leurs droits.

Ils ressentent, chaque jour davantage, le tort que

(8) Congrès de Varsovie, 27, 30 sept. 1926. *D. d'Auteur* 1926, p. 122.

leur font les nouvelles techniques et leurs réclamations se font de plus en plus pressantes.

Le II^e Congrès de l'Union internationale des Musiciens, réuni à Paris en 1926, considérait avec inquiétude les progrès de la transmission radiophonique et ses résultats. L'exploitation des postes de radiodiffusion, faisaient remarquer les exécutants (9), est abandonnée, dans la plupart des pays, aux mains des sociétés capitalistes et les bénéfices reviennent exclusivement à ceux qui ont engagé leurs capitaux dans l'entreprise. Les musiciens, qui en assurent pourtant tout le succès, sont au contraire placés dans une situation redoutable, et la T.S.F. n'est pour eux qu'une grave cause de chômage. Soucieux d'obtenir au plus tôt la reconnaissance de leur droits, ils invitaient les représentants des diverses nations à entreprendre les démarches nécessaires auprès des gouvernements, et ils demandaient en même temps au B.I.T. de vouloir bien lui aussi se saisir de la question, afin d'envisager l'éventualité d'une protection internationale.

Trois ans plus tard, à Barcelone, le Congrès du Théâtre faisait entendre le même appel (10). Il en élargissait même les termes et revendiquait une protection généralement applicable devant tous les

(9) *C.I.T.I.*, II (12), p. 37.

(10) *C.C.T.I.*, II (12), p. 38.

modes de transmission ou de retransmission, quels qu'ils soient. Le congrès protestait particulièrement contre la radiodiffusion des disques par les postes émetteurs.

La section des artistes dramatiques demandait que ces diffusions ne puissent avoir lieu sans le consentement de l'interprète. Le Bureau International du Travail enfin, était prié, cette fois encore, d'examiner la question et de préparer un projet de solution à recommander à tous les gouvernements.

La section des artistes dramatiques et lyriques émit à peu près les mêmes vœux. Et le Congrès de Hambourg, en 1930, insistait, une fois de plus, pour que le B.I.T. étudia un projet de convention destiné à défendre les droits des artistes exécutants lorsque leur interprétation serait reproduite par des moyens mécaniques, électriques ou radioélectriques (11).

Le III^e Congrès international des artistes (12) signalait, lui aussi, la nécessité urgente de créer un droit des exécutants en ce qui concerne l'art mécanisé : radio, film, film parlant et tous procédés analogues. Il demandait à son comité exécutif de se mettre en rapport avec tous les groupements professionnels intéressés et de préparer un projet uniforme de convention.

(11) *C.C.T.I.*, III (17), p. 10.

(12) *C.C.T.I.* III (17), p. 10.

L'Union des artistes de langue française fut chargée d'élaborer cette convention.

L'Union internationale des artistes intervint enfin auprès du B.I.T. et lui fit parvenir, sous forme de projet, une étude préliminaire extrêmement détaillée et qui présente à notre avis un intérêt tout particulier, parce qu'elle exprime les désirs et les vœux de l'un des groupements les plus importants de professionnels (13).

Les artistes, de plus en plus conscients de l'injustice de leur situation, veulent voir cesser un état de fait qui ne saurait davantage se prolonger.

Leur désir d'aboutir à une solution rapide les a conduits à élaborer eux-mêmes un projet de convention qui montre clairement les droits et les prérogatives dont ils demandent la reconnaissance. Ils ont en même temps précisé les aspects essentiels que cette reconnaissance devrait, selon eux, revêtir.

§ III. — LE COMITÉ INTERNATIONAL DE LA T.S.F. ET LES DIFFÉRENTS CONGRÈS DE RADIOÉLECTRICITÉ

Après avoir examiné les revendications des intéressés, il nous reste maintenant à parler des efforts très sincères qui ont été tentés dans les différents milieux juridiques internationaux, et particulière-

(13) Voir en annexe, *C.C.T.I.* (III), 17, p. 40.

ment au Comité de la T.S.F., afin d'assurer à l'interprète une protection efficace.

La T.S.F. a soulevé, par la nouveauté de sa technique, un certain nombre de problèmes juridiques d'une très grande complexité. Des juristes de tous les pays se sont réunis pour les résoudre et chercher ensemble les solutions les mieux adaptées. Ils devaient être tout naturellement amenés à envisager la situation de l'interprète et la reconnaissance éventuelle de son droit.

Le premier Congrès international de la T.S.F., réuni à Paris en 1925, n'admettait pas que la transmission radioélectrique de l'exécution d'une œuvre intellectuelle, littéraire ou artistique put avoir lieu sans le consentement de l'artiste. Il demandait qu'un droit privatif fut reconnu à l'interprète sur son interprétation (14).

Le troisième Congrès, tenu à Rome peu de temps après la Conférence sur la propriété littéraire, se montra plus réservé (15).

Les auteurs avaient manifesté dans l'intervalle quelque hostilité à l'égard du système envisagé. La Conférence de Rome avait refusé de reconnaître le droit de l'interprète. Le Congrès lui aussi changea

(14) Premier Congrès Juridique International de la T.S.F., Paris, 1925. Etudes et rapports Chiron, Paris, 1925.

(15) Troisième Congrès Juridique International de la T.S.F., Paris, 1925. Etudes et rapports Chiron, Paris, 1925.

d'attitude. Il ne demanda plus cette fois qu'une protection toute empirique. Les Etats passeraient une convention internationale, aux termes de laquelle, les exploitants des postes d'émission seraient tenus de verser une rémunération supplémentaire au profit des interprètes dont les exécutions seraient émises, transmises, ou autrement utilisées.

Des mesures seraient prévues afin de trancher équitablement les différends entre les artistes et les exploitants, et les Etats veilleraient à ce que la radiodiffusion des exécutions artistiques soient effectuées selon les règles de la meilleure technique. Les législations nationales enfin, devraient s'efforcer, autant que possible, de demeurer uniformes.

Il n'était plus question du droit privatif de l'interprète, et le Congrès de Rome ne permettait plus à l'artiste de s'opposer à la radiodiffusion.

L'exécutant était assuré de toucher une rémunération équitable, et pourvu d'un juge qualifié en cas de différends avec les exploitants. Il était garanti contre les imperfections de la technique et ses droits étaient en grande partie protégés, mais, il perdait son libre arbitre.

Le système se ramenait à celui de la licence obligatoire. Il supprimait certaines difficultés pratiques que la reconnaissance à l'interprète d'un véritable

droit privatif aurait pu susciter, mais il restreignait arbitrairement la liberté de l'exécutant.

Le Congrès de 1930 revint d'ailleurs à d'autres principes, et, il proposa un système transactionnel entre celui qui avait été envisagé en 1925 et celui que le Congrès de Rome avait élaboré.

Il décida qu'aucune transmission ne pourrait avoir lieu sans le consentement de l'artiste ; mais il fut admis qu'à défaut de stipulation contraire dans les engagements, les interprètes seraient présumés d'accord pour autoriser les transmissions radioélectriques. Ils auraient droit, dans ce cas, à une rémunération supplémentaire à chaque retransmission ou autre utilisation par les exploitants.

L'artiste conservait d'autre part, quelles que soient les clauses de son contrat, le droit d'interdire les transmissions et retransmissions qui seraient de nature à nuire à sa réputation. Enfin le fait d'enregistrer une interprétation à l'insu de l'exécutant était considéré comme un délit (16).

Le Congrès, après avoir précisé les principes généraux selon lesquels devaient être reconnus et établis les droits de l'interprète, décida de saisir le Bureau International du Travail.

Il lui communiqua, sous forme de vœu, le projet

(16) 4^e Congrès Juridique International de Radioélectricité, Liège 1930. Etudes et Rapports. Sirey, Paris, 1930.

qui venait d'être préparé, et il lui exprima son espoir de lui voir poursuivre l'étude de la question et aboutir dans un bref délai à une convention internationale.

Nous verrons plus tard comment le B.I.T. s'est acquitté de sa mission, mais il est nécessaire de dire quelques mots auparavant des travaux accomplis par la Confédération des Travailleurs intellectuels français, par la Confédération internationale des Travailleurs intellectuels et par la Confédération générale du Travail qui s'en sont elles aussi occupé.

§ IV. — C.I.T.I., C.T.I. ET C.G.T.

A. *C.I.T.I. et C.T.I.*

La Confédération internationale des Travailleurs intellectuels aborda la question du droit de l'interprète au Congrès de La Haye, en 1929.

Le Congrès fut ouvert par un très beau rapport sur le droit de l'auteur et le droit de l'exécutant en matière de reproduction mécanique (17). Et le rapporteur indiqua avec force combien étaient nombreuses et diverses les répercussions artistiques, économiques, éducatives, sociales, nationales et internationa-

(17) Rapport de M. de Weindel. *Bulletin de la C.I.T.I.*, Congrès de la Haye, sent. 1929.

les qui, aussi bien que l'attention des auteurs, des compositeurs et des conférenciers, sollicitaient l'attention vitale des comédiens, des chanteurs, des « stars », des choristes, des figurants mêmes, des musiciens d'orchestre, des ingénieurs, des techniciens et des artistes multiples associés dans l'extériorisation des idées modernes.

Les nouvelles découvertes ont mis en valeur les éléments nouveaux apportés par l'artiste, et qui s'ajoutent maintenant à la création de l'auteur, et à l'apport commercial des industriels et des hommes d'affaires.

L'interprétation prend une place prépondérante.

Le disque apparaît comme une véritable composition, et à l'auteur même du son : écrivain ou compositeur dramatique, comme à l'ingénieur qui en réalise les moyens mécaniques d'expression, s'ajoutent les moyens humains de cette expression même : artistes et exécutants de toute sorte.

« A faits nouveaux, moyens nouveaux, concluait en conséquence le rapporteur. Des moyens, on en a trouvé autrefois pour les faits anciens, des moyens on en trouvera aujourd'hui pour les faits actuels ».

De telles conclusions devaient évidemment soulever une violente discussion.

Les uns demandaient qu'un véritable droit d'auteur

soit reconnu à l'artiste, les autres s'opposaient à la reconnaissance d'un droit quelconque.

L'appellation de droit d'auteur fut finalement abandonnée et il ne fut plus question que de reconnaître à l'interprète un droit dit : « *de suite* » qui contiendrait à la fois un droit pécuniaire et un droit moral.

L'assemblée admit que toute diffusion, et plus généralement tout mode d'expression ou de reproduction d'une création intellectuelle, conférait un droit à l'auteur de cette création sur toutes les reproductions mécaniques, connues ou à connaître, sans diminution, réserve ni confusion avec aucun autre droit.

Un droit d'exécution, était-il déclaré, droit né de la situation nouvelle, créée par les inventions nouvelles, et droit à la fois pécuniaire et moral doit être accordé aux exécutants, comme aux artistes graphiques, lorsque leur œuvre ou leur exécution sera l'objet de diffusion, d'émission ou de reproduction.

Le Congrès donnait enfin mandat à son secrétaire général, de consulter les différents groupements intéressés et de s'adjoindre tous les experts utiles afin de préparer un projet de Convention internationale, sur la base des principes qui venaient d'être énoncés.

Cette convention devrait respecter le droit des

auteurs et constituer le droit nouveau des exécutants.

Le projet, après avoir été transmis aux différentes C.T.I. nationales, serait transmis au Bureau International du Travail, accompagné de tous les documents et rapports nécessaires.

Le Secrétariat procéda à l'enquête prescrite et présenta au Congrès de Londres, en 1930, un projet de Convention pour le droit des exécutants (18).

Les auteurs se plaignirent, cette fois encore, de ce que la protection envisagée était calquée sur la Convention de Berne, ce qui, prétendaient-ils : « liquéfiait » de manière dangereuse l'idée de droit d'auteur.

La Confédération des Travailleurs intellectuels français présenta alors un contre-projet, en prenant soin de préciser, dès l'article premier, que le droit des exécutants était entièrement distinct du droit d'auteur, dans sa nature comme dans ses effets (19). Le droit d'auteur, était-il déclaré, ne doit en rien être diminué par l'instauration et l'exercice du droit des exécutants.

Le contre-projet avait évidemment pour but de rassurer les craintes des auteurs et de calmer leur opposition.

(18) *Bulletin de la C.I.T.I.*, Congrès de Londres, p. 54.

(19) *Bulletin de la C.I.T.I.*, Congrès de Londres, p. 62.

B. C.G.T.

Indépendamment des travailleurs intellectuels, les musiciens d'orchestre, qui sont considérés en France comme des manuels, avaient saisi, dès 1929, la Conférence générale du Travail de la nécessité d'une protection.

La C.G.T. fit droit à leur demande (20).

La radiophonie, estimait-elle, ne devait pas être considérée uniquement comme un nouveau champ d'action commerciale, mais, d'abord et surtout, comme un moyen d'éducation, de distraction et de pénétration artistique et intellectuelle. Il serait par conséquent inadmissible que son développement soit obtenu aux dépens des intellectuels, auteurs et compositeurs, et de leurs interprètes. La législation internationale devait, sans méconnaître le droit des auteurs, reconnaître celui des exécutants.

La question était d'ailleurs renvoyée à l'examen du B.I.T.

Les travailleurs intellectuels et les travailleurs manuels étaient d'accord. Le Bureau international du Travail se trouvait naturellement saisi ; il ne lui restait plus qu'à envisager à son tour le problème et à proposer une solution.

(20) *Bulletin de la C.I.T.I.*, Congrès de Londres, La Haye, 1929.

SECTION III

DE L'ETAT ACTUEL DE LA QUESTION

§ I. — LE DROIT DE L'ARTISTE ET LA CONVENTION DE BERNE

La Convention de Berne est dite : « Convention pour la protection des œuvres littéraires et artistiques ».

Elle protège, déclare l'article 2, toute production du domaine littéraire, scientifique ou artistique, quel qu'en soit le mode ou la forme de reproduction.

L'Union s'efforce d'adapter la protection aux conditions nouvelles posées par le développement de la technique, et les Conférences de révision ont déjà modifié, sur plus d'un point, le texte originaire de la Convention. Si elles n'ont pas encore consacré la reconnaissance du droit de l'interprète, celle-ci a déjà été cependant très sérieusement envisagée ; et, dès 1926, le Congrès de Varsovie avait proposé de reconnaître le droit de l'artiste dans la Convention de Berne elle-même (21).

(21) *D. d'Auteur*, 1926, p. 122.

La question fut abordée de nouveau en 1927, à la Réunion de Lugano (22). La Société des Auteurs dramatiques français protesta bien que le droit envisagé ne rentrait pas dans le cadre de la Convention d'Union, mais la Conférence de révision n'en eut pas moins à examiner deux nouvelles propositions.

La première, voulait ajouter l'interprétation aux œuvres énumérées dans l'article 2. « Les interprétations que les artistes exécutants donnent des œuvres littéraires et artistiques seront protégées, déclarait l'administration irlandaise (23), lorsqu'elles seront enregistrées ou reproduites par des instruments de musique mécanique. »

La Convention devenait ainsi applicable à l'interprète, dans toutes ses dispositions.

L'autre proposition, qui émanait ensemble du Bureau de Berne et de l'administration italienne, était conçue différemment. Elle demandait que les droits de l'artiste soient consacrés, au moins en matière de radiophonie et de reproduction mécanique, mais les avantages reconnus à l'exécutant étaient strictement précisés (24).

L'article 11 *bis* devait contenir un deuxième alinéa, destiné à reconnaître aux artistes qui exécutent des

(22) *D. d'Auteur*, 1927, p. 71.

(23) *Actes de la Conférence de Rome*, p. 229.

(24) *Actes de la Conférence de Rome*, p. 76.

œuvres littéraires ou artistiques, le droit exclusif d'autoriser la diffusion de leur exécution.

L'administration italienne estimait qu'il aurait été injuste de permettre à un tiers de capter les ondes sonores par un microphone introduit dans un concert, sans le consentement des musiciens eux-mêmes.

La valeur commerciale de la diffusion radiophonique dépend en grande partie de l'art des exécutants, et, cet art mérite d'être protégé.

La reproduction par les instruments de musique mécanique était également prévue, et l'article 13 aurait été complété de manière à assimiler l'œuvre de l'artiste à l'adaptation elle-même. « Les législations doivent s'incliner devant la nécessité de protéger l'interprète, quand bien même, en apparence, l'art fugitif d'un artiste semblerait difficilement comparable à l'art d'un écrivain ou d'un peintre ».

La proposition était donc, dans son ensemble, assez heureusement comprise, mais elle comportait cependant quelques lacunes.

L'article 13, traitant exclusivement de la reproduction des œuvres musicales, les artistes qui jouent des œuvres dramatiques en vue de l'adaptation à des instruments de musique mécanique restaient sans protection. Et le cinéma, qui, plus que toute autre technique cependant, détache l'interprétation de l'interprète, n'était pas davantage envisagé.

Le Bureau de Berne et l'administration italienne avaient bien pensé un instant à reconnaître aux artistes participant à des représentations cinématographiques, un droit d'auteur sur l'œuvre à laquelle ils étaient considérés comme ayant collaboré, mais ils craignirent d'entraver la fabrication et l'écoulement des films, et, plutôt que de tracer une ligne de démarcation, plus ou moins arbitraire, entre les artistes qui seraient protégés et ceux qui ne le seraient pas, ils préférèrent renoncer à établir aucune protection en cette matière.

C'était une abdication, ce n'était pas une solution.

Peu importait d'ailleurs puisque la Conférence de Rome devait finalement rejeter la proposition.

La reconnaissance du droit de l'artiste ne fut pas écartée toutefois sans quelque controverse, et, certaines administrations en auraient même volontiers consacré le principe.

L'administration autrichienne par exemple, reconnaissait la nécessité de protéger l'exécution musicale lorsqu'elle avait lieu dans un concert ou dans une salle de théâtre.

« La diffusion à l'insu de l'orchestre est, disait-elle, improbable, mais elle n'est pas impossible et l'entrepreneur de l'orchestre doit être défendu contre une diffusion de ce genre. »

Considérant le droit de l'auteur de s'opposer à la

radiodiffusion, elle estimait inexact de parler ici d'un droit exclusif des artistes exécutants et demandait que les droits de l'auteur de l'œuvre soient en tous cas réservés.

Les autres administrations se montrèrent, il est vrai, beaucoup moins favorables.

Le Danemark et la Norvège ne refusaient pas de reconnaître le droit de l'artiste, mais ils hésitaient à le faire dans la Convention de Berne elle-même.

La France se déclara hostile à la proposition, dans son ensemble, sous prétexte encore que la défense de l'interprète ne rentrerait pas dans les cadres de la Convention.

L'Allemagne, dont le projet de 1932 était si largement compris, se prononça contre la proposition italienne.

La Hollande fit de même, parce que, prétendait-elle, l'interprétation des artistes exécutants ne constituait pas une œuvre durable, de nature à être protégée 50 ans après leur mort.

Toutes ces objections sont, à notre avis, sans fondement.

Les lois nationales, aussi bien que les conventions internationales, n'ont jamais différencié selon la valeur de l'œuvre protégée la qualité de la protection à accorder.

Le droit de propriété artistique apparaît dès l'ins-

tant où il y a création et expression de la personnalité, et si cette création persévère au delà de la mort de son auteur, il n'y a aucune raison pour que le droit de l'artiste s'éteigne aussitôt.

L'interprétation, fixée dans le disque ou sur la pellicule, conserve dans le temps toute sa valeur, et rien ne paraît s'opposer à ce qu'elle soit protégée 50 ans après la mort de son auteur.

Admettrait-on même d'ailleurs, que cette mesure soit inopportune, il n'en résulterait nullement pour cela qu'il soit inutile de reconnaître ce droit du vivant de l'artiste.

Quoiqu'il en soit, les différentes administrations étaient généralement opposées à la proposition émise par le Bureau, et la Conférence de Rome ne crut pas devoir insérer la protection de l'interprète dans les cadres de la Convention révisée.

Elle admit toutefois qu'il était nécessaire de reconnaître à l'interprète un droit particulier.

La délégation française fit bien remarquer, que les mesures susceptibles d'être prises par les législations nationales elles-mêmes, porteraient gravement atteinte aux principes du droit d'auteur, si elles tendaient à assimiler aux auteurs originaux, les exécutants qui sont seulement des interprètes, et dont par conséquent, rappelait-elle, le mode de protection doit être essentiellement différent. Mais, malgré cela, et sur l'initiative encore du représentant de l'Italie, la Con-

férence demanda aux gouvernement qui avaient participé à ses travaux d'envisager la possibilité de mesures destinées à sauvegarder les droits des artistes exécutants (25).

En émettant ce vœu, elle reconnaissait implicitement, malgré ses dénégations, que la protection de l'artiste ne dépassait pas si évidemment le cadre qu'elle s'était proposé.

D'autre part, et ceci est très important, l'article 2 de la Convention révisée accorde maintenant aux conférences, allocutions, sermons et autres œuvres de même nature, la protection prévue pour toutes les productions du domaine littéraire, artistique et scientifique.

Du moment où il est admis qu'une œuvre aussi essentiellement passagère, fluide et dépourvue de matière que l'œuvre orale peut être protégée dans la Convention, il n'y a aucune raison pour ne pas reconnaître également les droits de l'interprète.

Le Bureau de Berne envisage d'ailleurs actuellement la possibilité d'ajouter à l'article 13 un alinéa 5 aux termes duquel, les pays de l'Union seraient tenus de sauvegarder les droits des interprètes et exécutants à l'aide desquels une œuvre est adaptée à des instruments de musique mécanique.

(25) *Actes de la Conférence de Rome*, p. 310 et 350.

Cet alinéa accorderait aux artistes : soit le droit d'autoriser l'adaptation de leur exécution, soit celui d'exiger une redevance chaque fois qu'un instrument auquel cette exécution est adaptée serait mis en circulation.

Si aucun autre organisme international n'est intervenu jusqu'à la prochaine conférence de révision, il se pourrait donc que certains avantages soient assurés à l'interprète, dans la Convention de Berne elle-même.

§ II. LE DROIT DE L'INTERPRÈTE ET LE BUREAU INTERNATIONAL DU TRAVAIL

La reconnaissance du droit de l'artiste est une question infiniment complexe et qui peut être envisagée sous plusieurs aspects.

Le Bureau international du Travail, nous l'avons vu, avait été chargé par les différentes organisations syndicales d'envisager la possibilité d'une convention.

Il a conçu un système très différent de celui qui avait été élaboré à Berne. Mais il n'est peut-être pas loin de pouvoir réaliser, lui aussi, sur ces bases nouvelles, un accord à peu près général.

Pour retenir sa compétence, le B.I.T. a dû négliger l'aspect créateur de l'interprétation. Il considère seu-

lement le travail fourni par l'interprète et il s'efforce de garantir le produit de ce travail.

La Commission consultative des travailleurs intellectuels, sur la demande du Bureau de Genève, a procédé aux travaux d'étude et elle a infiniment contribué : par la modération de ses rapports, et par sa façon toute pratique d'envisager la protection qu'elle cherche à établir, à apaiser les inquiétudes des auteurs.

Une enquête a été entreprise par ses soins auprès des différents groupements intéressés, afin de préciser leurs revendications.

Le questionnaire adressé aux divers organismes, comprenait quatre principes fondamentaux, sur lesquels les groupements interrogés devaient donner leur avis.

Le premier de ces principes, aux termes duquel toute utilisation du travail d'autrui ouvrirait à celui-ci un droit à une rémunération équitable, fut unanimement accepté.

Les réponses reçues ne sont pas toutes d'accord, par contre, quant à la manière de fixer cette rémunération.

Les unes soutiennent qu'il faudrait s'en remettre à l'accord tacite des intéressés, établissant un salaire

d'usage assez analogue à celui qui est actuellement prévu par l'article 612 du Code civil allemand (26).

Les autres exigent au contraire un accord formel, qu'il soit passé directement, ou abandonné aux conventions collectives (27).

Il semble que le meilleur procédé soit l'accord direct entre les parties. Les conventions collectives ne doivent intervenir que pour empêcher les contrats lésionnaires, et, au besoin, pour combler les lacunes des conventions particulières.

Le troisième principe proposait le renvoi, en cas de désaccord, à des conseils d'arbitrage qui seraient institués par les gouvernements (28). Il fut généralement admis et plusieurs suggestions furent émises quant à l'organisation de ces juridictions.

La quatrième proposition était moins bien comprise. Elle donnait aux artistes ayant une réputation personnelle, mais à ceux-là seulement, le droit de s'opposer aux reproductions défectueuses susceptibles de nuire à leur réputation (29).

Cette limitation fut vivement critiquée, et à juste raison, semble-t-il.

Les artistes doivent avoir la possibilité de s'opposer à la radiodiffusion, avant qu'elle ait eu lieu, et non

(26) *C.C.T.I.*, IV, I, 1933, p. 9.

(27) *C.C.T.I.*, IV, I, 1933, p. 13.

(28) *C.C.T.I.*, IV, I, 1933, p. 18.

(29) *C.C.T.I.*, IV, I, 1933, p. 20.

pas seulement après coup, lorsque le caractère défectueux de la reproduction aura été constaté et qu'il sera trop tard pour y remédier.

Il serait d'autre part tout à fait vain de vouloir établir une discrimination entre les artistes, selon qu'ils auraient ou non une réputation personnelle.

La protection de l'interprète doit être assurée de façon beaucoup plus entière et moins réticente.

Son droit moral doit être plus sûrement garanti.

Indépendamment de ces quatre règles générales, le questionnaire du B.I.T. envisageait beaucoup d'autres points, relatifs aux détails de l'organisation à établir, et sur lesquels nous n'insisterons pas. Nous avons simplement voulu signaler cette enquête, parce qu'elle demeure un document précieux pour tous ceux qui s'occuperont du droit de l'artiste.

Le Bureau International a entrepris un grand travail d'élimination et de mise au point.

La protection de l'exécutant a été mise à l'ordre du jour de la prochaine assemblée, et il est certain qu'elle pourrait alors être partiellement assurée en reconnaissant à l'interprète, sur son interprétation, les mêmes droits qui appartiennent au travailleur sur le produit de son travail.

§ III. BERNE OU GENÈVE ?

Le statut juridique de l'artiste est donc à la veille d'être consacré. La prochaine assemblée de Genève s'en occupera certainement, de même que la Conférence pour la révision des conventions de l'Union qui doit avoir lieu en 1935.

Devant la dualité des systèmes envisagés, il importe de choisir.

L'artiste ne saurait être protégé, à la fois, dans le cadre de la Convention de Berne et sous l'égide du Bureau de Genève.

Les travaux accomplis par la Commission consultative sont, nous l'avons vu, fort judicieux, mais il ne serait pas impossible non plus d'insérer la protection de l'exécutant dans l'article 2 de la Convention.

Les auteurs semblent préférer que le droit de l'artiste soit envisagé comme un droit au travail, mais une base aussi simpliste paraît inexacte et insuffisante.

La question qui se pose est en réalité celle de la nature du droit de l'interprète.

Si ce droit a sa justification dans le travail, il appartient à Genève de protéger le produit du travail.

Si l'artiste apporte à l'œuvre interprétée un élément nouveau de création et de personnalité, Genève

n'est plus compétente et Berne doit l'admettre parmi les siens.

C'est bien ici toute la question de la nature du droit de l'interprète qu'il s'agit de résoudre et nous avons réservé à cette question notre dernier chapitre.

Nous n'opterons donc pas maintenant entre les deux modes de protection internationale.

Nous avons simplement voulu indiquer qu'un choix s'imposait, mais ce choix ne pourrait être fait sans préjuger de la nature juridique du droit à reconnaître.

Avant d'aborder cette importante question, nous allons dire quelques mots maintenant de la télévision, puisque les problèmes posés aujourd'hui par le disque et la diffusion des sons se poseront demain identiques avec la transmission des images.

APPENDICE. — LA TÉLÉVISION.

Alors que depuis plusieurs années le son est devenu maître de l'espace, l'image, jusqu'à présent, pouvait être fixée et reproduite, mais elle ne pouvait pas encore être transmise.

Un nouveau progrès a été réalisé, et elle peut maintenant, être lancée à travers le monde.

La phototélégraphie, procédé de reproduction té-

légraphique au moyen d'une transmission de courant par fil est déjà d'un usage presque courant.

La télévision proprement dite, qui fait apparaître à distance les images inanimées ou animées par l'intermédiaire de la ligne téléphonique ; et la radiovision, où les mêmes transmissions se font par ondes, commencent à être pratiquées.

Le service des postes du Reich use de ces deux modes de transmission, en ce qui concerne les dessins techniques et les illustrations pour contes et nouvelles.

D'autres transmissions ont lieu en ce qui concerne des œuvres d'art pur ou appliqué, des spectacles ou des événements d'actualité, des formes diverses d'enseignement ou des films cinématographiques.

En France même, la télévision ne tardera plus à se répandre. Dès maintenant les journaux usent couramment de la phototélégraphie et un service postal régulier pour la transmission des bellinogrammes vient d'être organisé.

Le moment paraît donc venu de s'occuper du statut juridique de la télévision.

Les questions qui se posent ne sont d'ailleurs pas essentiellement nouvelles, et certains principes, précédemment dégagés à l'occasion des transmissions radiophoniques, pourront sans doute être intégralement reproduits.

L'Angleterre a déjà reconnu les droits des exéc-

tants en matière de télévision, et la Coopération britannique de transmission prévoit que l'artiste devra être rémunéré, lorsque son œuvre sera ainsi transmise (30).

La Commission internationale des Travailleurs intellectuels commence de son côté à se préoccuper des règles à poser en droit international. Et la Confédération des travailleurs intellectuels français faisait remarquer, en 1933 (31), qu'il ne serait pas impossible de formuler, dès maintenant, certaines directives.

« Ce sont les travailleurs intellectuels, déclarait la C. T. I., qui fournissent la matière première de la télévision, il appartient par conséquent à la Confédération internationale d'envisager la défense, en ces matières, des écrivains, orateurs, journalistes, auteurs et compositeurs de musique, ainsi que des artistes exécutants (32). »

Il est à remarquer que la C. T. I. met, sur le même plan, la protection de l'artiste et celle de l'auteur. Toutes deux doivent être assurées suivant des procédés à peu près identiques, car toutes deux doivent répondre aux mêmes nécessités.

Le droit d'auteur, avec ses deux attributs : le droit pécuniaire et le droit moral, trouve ici son applica-

(30) Rapport de la C.T.I. à la C.I.T.I.

(31) *D. d'Auteur*, 15 sept. 1934, p. 100.

(32) Rapp. de la C.T.I. à la C.I.T.I., 1933.

tion. La télévision n'est qu'un procédé de reproduction, ou tout au moins de transmission, et le droit de l'artiste se traduira par des mesures sensiblement analogues et en quelque sorte parallèles à celles qui seront consacrées en faveur de l'écrivain et du compositeur.

La protection de l'exécutant, comme celle de l'auteur, devrait avoir lieu, estime la Confédération, dans les cadres mêmes de la Convention de Berne. Quel que soit le procédé de reproduction ou de transmission, il s'agit évidemment de propriété artistique et de légères modifications suffiraient à faire rentrer nommément la télévision dans la convention.

Bien que la transmission des images ne jouisse encore d'aucun statut, il est permis de penser qu'un accord international ne tardera pas à intervenir, et que le sort de l'interprète sera aussitôt envisagé.

CHAPITRE V

NATURE ET CONTENU DU DROIT DE L'ARTISTE

SECTION I

NATURE

Puisque nous avons admis la nécessité de protéger l'interprète, tant par des lois nationales que par des conventions internationales, il nous reste maintenant à déterminer quelle est la nature juridique du droit qu'il s'agit de reconnaître.

Certains juristes ont tenté d'assimiler le droit de l'interprète avec celui de l'auteur. Ils l'ont alors envisagé, tantôt comme un droit distinct sur une œuvre indépendante, tantôt comme un droit de collaboration ou de remaniement.

D'autres, au contraire, considèrent simplement que l'interprétation exige un travail, et ils demandent que

le produit de ce travail soit protégé contre les usurpations des tiers.

Nous allons examiner successivement ces différentes tendances.

§ I. — LE DROIT DE L'INTERPRÈTE
ET LE DROIT D'AUTEUR

A. — Les différents systèmes envisagés

a) Premier système.

Le droit de l'artiste serait un droit distinct sur une œuvre indépendante. — L'interprétation, depuis qu'elle se matérialise dans une forme et se perpétue dans la durée, apparaît comme une œuvre véritable.

Elle possède un caractère certain d'originalité et elle est susceptible d'exploitations multiples.

Quelques auteurs se sont alors avisés, que les principes sanctionnés par la loi et par la jurisprudence en matière de propriété artistique pourraient s'appliquer ici et permettre aux artistes exécutants d'invoquer un véritable droit de propriété sur leur interprétation (1).

L'œuvre d'art font-ils remarquer, ne peut pas tou-

(1) Villalonga. — Troisième Congrès juridique international de Radio-Electricité, Rome, 1928 (Paris, 1929 *Sirey*, p. 172).

jours être complètement achevée par son auteur. Si le peintre et le sculpteur provoquent directement l'émotion recherchée, le compositeur de musique par contre ne peut atteindre son public sans le concours de l'artiste exécutant, et l'interprétation seule lui permet d'obtenir la fin définitive de sa création.

L'apport de l'artiste à l'œuvre préexistante n'est pas seulement nécessaire, mais il est encore personnel et original, et il détermine la vocation artistique protégée par la loi.

De même qu'on ne refuserait pas un droit d'auteur au peintre qui peint un tableau sur l'esquisse d'un confrère, de même il est juste de reconnaître à l'exécutant un droit d'auteur sur son exécution.

Il faut distinguer en matière d'art : les arts immédiats et les arts médiats (2).

La littérature pure, la peinture, la sculpture sont des arts immédiats. L'auteur alors correspond directement avec le public et il n'est pas besoin d'interprétation.

Les arts médiats, au contraire, comprennent deux éléments : la composition de l'œuvre et son exécution.

L'œuvre écrite sur le papier, qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre, ou, de façon encore plus tangible,

(2) *Le Musatti, Rivista di diritto Commerciale*, 1914, 1, 125 (voir aussi : *Rivista di diritto Commerciale*, 1913, 2, 309).

de musique, constitue en quelque manière : « le document ». Elle ne peut communiquer avec les tiers que par l'intermédiaire de l'artiste. Lorsque cette communication a eu lieu, l'œuvre est alors « en action », elle est complète parce qu'elle réalisée.

L'exécution qui donne la vie à une symphonie est distincte de la composition originale et de sa pensée figée, elle est une chose diverse et postérieure à cette musique jusqu'alors exprimée par de simples notes symboliques, indicatives d'une pensée que personne ne sentirait si elle ne restait que pensée (3).

Autrefois, le lien de droit entre l'interprète et son interprétation naissait et s'évanouissait sous cette forme d'exécution instantanée qui exclut habituellement toute occasion de dissentiment.

Lorsque l'exécution était terminée, il ne demeurait aucun élément qui fut susceptible de protection. L'artiste ne pouvait être frustré et le contrat se résolvait par la prestation du travail convenu.

A l'heure actuelle au contraire et, avec l'extension des nouvelles découvertes, l'interprétation a conquis le temps. « *Il fare* » dit Le Musatti dans une expres-

(3) Cahn-Speyer, *R.J.I.R.*, 1928, p. 173.

Edward Dent (Professeur à l'Université de Cambridge), *R.J.I.R.*, 1928, p. 173 : « La véritable musique n'est pas celle qui est écrite, ce sont les sons que fait entendre l'exécutant. Les notes écrites, même celles de la musique contemporaine, demandent un interprétation pleine de fantaisie. »

sion impossible à traduire, ne tombe plus en cendre et la cendre dans le passé, mais il contient le germe de son infinie et fidèle renaissance. Il devient une œuvre sur laquelle l'interprète possède un droit.

L'œuvre d'art et son exécution sont deux ordres d'activité artistique coordonnées, donnant naissance à un acte complexe, et cet acte lui-même est la source de plusieurs droits, qui sont tous des droits d'auteur.

Le sentiment juridique exige la protection de l'interprète et celui-ci trouve dans cette institution le système de défense pratiquement le mieux adapté.

Si l'artiste obtenait la reconnaissance d'un droit de propriété artistique, il pourrait recourir à l'action en concurrence déloyale, ce qui serait sa meilleure garantie (4).

L'assimilation du droit de l'interprète avec celui de l'auteur avait été défendue en 1926 au Congrès international du Cinéma (5). Plusieurs délégués avaient fait remarquer, dès lors, tout ce que l'artiste apportait de création dans la réalisation du film et ils avaient revendiqué pour lui l'application des principes généralement reconnus en matière de propriété littéraire.

La proposition faite par l'administration italienne et le Bureau de Berne à la Conférence de Rome pro-

(4) Piola Caselli, *Il diritto di autore*, 1^{re} édit., p. 176.

(5) *D. d'Auteur*, 1927, p. 49.

cédait de la même idée (6). De là vint sans doute l'énergie avec laquelle les auteurs s'y opposèrent.

Il est évident qu'insérer la protection de l'artiste dans la Convention, même sous la forme d'un droit de seconde-main, serait reconnaître que l'interprète est un créateur. Plus ou moins rapidement, mais à coup sûr, il deviendrait alors nécessaire de le faire bénéficier de la protection généralement prévue par l'article 2 pour toute production du domaine littéraire, artistique ou scientifique, quel qu'en soit le mode ou la forme de reproduction.

C'est là précisément ce que les auteurs ont voulu éviter en rejetant la proposition de Berne.

Seul jusqu'à présent le Mexique a pu réaliser l'assimilation intégrale, et il est intéressant de rappeler, que le nouveau Code Civil mexicain accorde aux artistes sur leur interprétation, le même droit qui appartient aux compositeurs sur leurs œuvres.

b) *Deuxième système.*

Droit d'Artiste et Collaboration. — La collaboration est un travail accompli sur une seule et même œuvre et accompli sous une inspiration commune. Elle comporte deux caractéristiques essentielles qui sont l'indivisibilité de l'œuvre et le caractère intellectuel du travail fourni.

(6) Actes de la Conférence de Rome, p. 76.

La collaboration est une chose essentiellement variable et insaisissable qui dépend des circonstances de la composition et de la commune intention des parties. Elle peut revêtir mille formes et même ne se manifester par aucun écrit (7).

Selon certains, l'interprétation ne constituerait pas une œuvre suffisamment indépendante pour pouvoir donner naissance au profit de l'artiste à un droit d'auteur distinct. Mais puisque l'œuvre interprétée réunit sous une apparence indivisible la création de l'auteur et celle de l'artiste, c'est un droit de collaboration qui devrait être reconnu à l'interprète sur l'œuvre commune (8).

Le cinéma semble réaliser de façon particulièrement tangible les conditions exigées par les juristes pour qu'il y ait collaboration.

La personnalité de l'artiste s'intègre tout entière dans le film, non seulement par le jeu et la figuration, mais encore par les paroles, par les discours et par les chants qu'il profère et qui sont reproduits de façon totale.

(7) Plaidoirie de Lachaud, rapportée dans Gay, De la propriété littéraire, p. 215, et dans Pouillet, n° 107, Trib. Seine, 14 nov. 1922; Barbizet, *Ann. prop. ind.* 1923, p. 191.

(8) Savatier : *D. H.*, 1927, p. 60.

Lapie : Détermination de l'auteur dans l'œuvre cinématographique. *Bullet. de la Société de Législation Comparée*, 1927.

Marotte : De l'application des droits d'auteurs et d'artistes aux œuvres cinématographiques et cinéphoniques, *Sirey*, 1930.

L'indivisibilité existe alors matériellement et l'interprète apparaît bien comme un co-auteur du film.

La Thèse de la collaboration a donc pu être soutenue avec quelque vraisemblance, au moins en matière cinégraphique (9).

c) Troisième système.

Droit d'adaptation ou de remaniement. — La loi allemande du 22 mai 1910, et la plupart des législations qui protègent l'interprète dans les cadres du droit d'auteur, assimilent le droit de l'artiste à un droit d'adaptation ou de remaniement.

L'adaptateur (10) est celui qui donne une forme nouvelle à une œuvre existante, et tel peut paraître en effet le rôle de l'exécutant lorsque l'interprétation est enregistrée ; il est l'intermédiaire nécessaire qui rend possible la fixation de l'œuvre interprétée.

Sans lui, cette œuvre, qu'elle soit littéraire ou musicale, pourrait bien être éditée sur papier, mais l'édition phonographique en demeurerait impossible.

Pour que la mélodie puisse s'incruster dans le disque, et qu'elle puisse être écoutée au lieu d'être lue, il faut que l'artiste exécute devant l'appareil en-

(9) *Ibidem.*

(10) Nous employons à regret ce néologisme, mais le terme adaptateur est celui consacré par tous les traducteurs de la loi et nous n'avons pas trouvé d'autre expression correspondant aussi exactement à la pensée du législateur allemand.

registreur son œuvre à lui : l'adaptation de l'œuvre originale aux nouvelles techniques.

Si le fait de remanier une œuvre consiste à la prendre, telle que l'a réalisée l'auteur, et, en gardant l'esprit, lui donner quelque aspect nouveau qu'elle ne possédait pas encore, l'œuvre de l'interprète apparaît bien comme un remaniement.

L'Allemagne, la Suisse et les législations analogues ont donc pu décider, avec une apparence de logique, que si une œuvre littéraire ou musicale était adaptée par l'intervention personnelle d'exécutants à des instruments servant à la reproduire mécaniquement, l'organe ainsi confectionné serait considéré comme une adaptation.

L'interprétation individuelle du morceau devient alors pour le chanteur la source d'un droit d'auteur dérivé comme le serait l'interprétation originale d'un monologue ou la récitation d'un poème par l'auteur lui-même.

B. — Le droit de l'interprète n'est pas un droit d'auteur

Les auteurs se sont opposés violemment à toute assimilation du droit de l'artiste avec un droit de propriété littéraire ou artistique.

L'artiste, disent-ils, n'accomplit pas une œuvre originale ; il traduit dans le domaine de la vie, mais il ne crée pas.

L'interprétation n'a pas d'existence intrinsèque, elle se greffe sur l'œuvre qu'elle exprime et elle en dépend trop étroitement pour qu'un droit d'auteur quelconque puisse être reconnu à l'interprète.

Le législateur, selon eux, n'aurait entendu considérer que des œuvres nettement déterminées et se perpétuant dans la durée, l'interprétation échapperait donc à la protection établie.

Ces objections partent plutôt du désir d'écarter la reconnaissance du droit de l'artiste que d'une exacte appréciation des faits.

La législation sur la propriété littéraire et artistique s'applique aux traductions, aux arrangements, aux copies mêmes en matière d'art plastique, bien que ces œuvres ne soient ni originales, ni indépendantes.

Il semble d'ailleurs bien difficile de trouver au monde une œuvre réellement indépendante et il n'existe pas de création absolue. Rien n'est jamais sorti de rien et la forme seule est quelquefois nouvelle.

Les grands artistes de la pensée, comme ceux de la plastique, ne font que plonger dans le fond commun de l'humanité, ils sont fonction de leur époque, de leur milieu et de toute pensée humaine déjà exprimée.

Les théories du domaine public payant ne font guère qu'exprimer cette idée, et il est bien vain de préten-

dre refuser à l'interprète l'exercice d'un droit, sous prétexte que la cause d'où jaillit son œuvre se trouverait cette fois un peu plus nettement déterminée.

La durée ne saurait non plus être considérée comme la condition essentielle de la protection.

La forme durable de l'œuvre sert à l'identifier, elle ouvre au droit reconnu un champ d'application plus vaste que si l'œuvre était éphémère, mais l'élément durée n'a jamais été compris par le législateur comme la condition même de la protection.

Le droit d'auteur peut parfaitement s'appliquer à des œuvres éphémères et l'article 2 de la convention de Berne, révisée en 1928, protège les conférences, allocutions, sermons et autres œuvres de même nature comme tout autre production du domaine de l'esprit. Plusieurs lois nationales contiennent des dispositions analogues (11) et la jurisprudence de certains pays reconnaît un droit d'auteur, jusque sur l'improvisation elle-même. On ne saurait se montrer plus exigeant pour l'interprétation.

Dans bien des cas d'ailleurs l'œuvre de l'artiste a conquis maintenant cette durée qu'on prétend essentielle. Fixée dans le disque ou sur la pellicule, elle se perpétue comme le livre lui-même et devrait jouir de la même protection.

(11) Loi Polonaise, 29 mars 1926, a. I., *D. d'Auteur*, 1926, p. 133. Loi Tchécoslovaque, 24 nov. 1926. *D. d'Auteur*, 1927, p. 24.

Il serait tout aussi inutile d'alléguer le défaut de matérialité de l'exécution artistique pour lui refuser le bénéfice d'une protection qui vise essentiellement les œuvres de l'esprit.

A partir du moment où l'interprète réalise une création, il a le droit d'être protégé, et les nouvelles découvertes assurent d'ailleurs à l'interprétation cette matérialité, que certains prétendent nécessaire.

Les objections présentées contre l'assimilation du droit de l'auteur avec celui de l'interprète ne sont donc pas, à les examiner de bonne foi, véritablement conséquentes, et pourtant, malgré cela, nous croyons qu'il vaut mieux éviter de confondre ces deux droits.

Il est certain d'abord que l'interprétation ne saurait être assimilée, ni à une collaboration ni à un remaniement.

La thèse de la collaboration n'a pu être défendue, avec quelque apparence de vérité qu'en matière cinématographique, mais les droits auxquels donne naissance l'interprétation ne sauraient différer selon les techniques envisagées.

Si l'on admet qu'interpréter une œuvre c'est collaborer à cette œuvre, il y a collaboration au théâtre aussi bien qu'au cinéma. La collaboration dépend des circonstances dans lesquelles l'œuvre est créée, mais elle ne dépend pas des formes employées.

Il en est de même encore pour l'exécution musicale,

il est impossible de considérer qu'elle soit une collaboration quand l'œuvre est enregistrée et qu'elle ne le soit plus quand il n'y a pas d'enregistrement. La fixation dans le temps et dans l'espace pourrait prouver la collaboration, mais elle ne saurait la créer.

La prétendue indivisibilité entre l'œuvre de l'interprète et celle de l'auteur est d'autre part beaucoup plus apparente que réelle.

L'incorporation matérielle réalisée par le cinéma a naturellement frappé les esprits, mais l'interprétation et l'œuvre interprétée conservent, au point de vue abstrait, leur individualité distincte. Pratiquement d'ailleurs, il est certain qu'en considérant l'auteur et l'interprète comme des collaborateurs, on aboutirait à des difficultés insurmontables. Il deviendrait tout à fait impossible, par exemple, de déterminer la durée de la protection, ou de régler le droit de disposition de l'œuvre.

Si la notion de collaboration correspondait à la véritable nature des rapports qui s'établissent, la solution nécessaire ne tarderait pas au contraire à s'imposer. Si elle reste introuvable, c'est que le vrai principe du droit n'a pas été dégagé.

Le système allemand, qui assimile l'interprétation à un remaniement est tout aussi insuffisant. En considérant le droit de l'artiste comme un droit d'adap-

tation, il ne retient de l'interprétation que son aspect extérieur au lieu de chercher à en déterminer la véritable nature.

Le droit de remaniement pourrait au besoin s'appliquer à l'enregistrement phonographique, comme la collaboration au cinéma, mais ce système, prévu pour un cas particulier, ne saurait être étendu au delà, et il reste fort délicat de déterminer le droit de l'artiste lorsque son interprétation se trouve radio-diffusée par exemple au lieu d'être fixée sur disques.

Cette fois encore, si le droit de l'interprète procédait réellement du droit d'adaptation, les principes posés pourraient s'appliquer, quelles que soient les techniques envisagées.

Mais l'œuvre de l'artiste n'est pas une œuvre d'adaptation. Le musicien qui joue une symphonie, l'acteur qui crée un personnage ne remanient pas l'œuvre qu'ils interprètent.

Remanier une œuvre c'est, en effet, lui apporter des changements profonds et modifier le rapport des éléments qui la composent.

Le remaniement suppose des modifications, non seulement d'expression, mais de structure.

Le rôle de l'interprète est tout autre. Son travail n'est pas de remanier l'œuvre de l'auteur mais de la compléter, de créer en elle, pour elle et autour d'elle son œuvre à lui, qui est étroitement liée à la première, mais dont la nature est différente.

L'interprétation change peut-être la signification et la valeur de l'œuvre originale, mais non sa réalité ; et ce n'est pas parce que l'exécution artistique, jadis éphémère, peut aujourd'hui être fixée sur disques ou sur bandes et être indéfiniment reproduite, que sa nature intrinsèque s'en trouve le moins du monde modifiée.

La découverte de l'imprimerie n'a pas changé la nature de la création littéraire. Le cinéma et le phonographe ont fait de l'interprétation une condition de l'adaptation aux nouvelles techniques, mais ils n'ont pas changé la nature de l'exécution artistique.

Le droit de l'interprète n'est donc ni un droit de collaboration, ni un droit de remaniement ; il ne saurait non plus être assimilé à un droit d'auteur sur une œuvre indépendante.

L'œuvre de l'artiste est une œuvre au sens de la loi, et une œuvre de création, mais la création de l'interprète diffère dans sa nature et dans son principe de celle de l'auteur.

Alors que celui-ci cristallise des éléments puisés dans la vie et les immobilise en les éternisant, l'interprète au contraire s'empare de cette œuvre figée pour la réaliser, l'animer, lui rendre cet élément humain de vie dont elle était dépouillée. Il crée, mais en sens inverse de l'auteur.

Assimiler l'œuvre de l'interprète avec celle de l'écrivain, c'est donc confondre l'objet avec le sujet, la matière de l'exécution considérée en elle-même avec la nature de l'activité humaine qui réalise cette exécution (12).

Il faut essayer de trouver le principe même de la création de l'artiste et lui reconnaître un droit sur son interprétation ; mais ce droit ne doit pas être confondu avec celui de l'auteur lui-même tel qu'il a été consacré par la loi de 1793.

§ II. LE DROIT AU TRAVAIL

Certains juristes, tout en méconnaissant l'aspect créateur de l'interprétation, ont reconnu cependant la nécessité de protéger l'exécutant. Ils ont alors cherché dans le droit que possède tout individu sur son travail la justification de cette protection.

Même en refusant d'admettre que le travail de l'artiste soit un travail créateur, aboutissant à une œuvre qui puisse être protégée par le droit d'auteur, disait M. Piola Caselli au III^e Congrès juridique international de la T.S.F. (13), il n'en demeure pas moins vrai que l'exécution représente le produit de son travail ce qui est pleinement suffisant pour justifier, d'après

(12) 3^e Congrès Jurid. Intern. de Radio-électricité. Rome, 1-6 oct. 1928 (Compte Rendu Paris, 1929, *Sirey*).

(13) *Idem*.

les principes du droit, la prétention de l'artiste à disposer de ce produit ou tout au moins d'en revendiquer la valeur économique pour son patrimoine.

Le B.I.T. a repris cette idée et il s'efforce aujourd'hui de faire reconnaître le droit de l'interprète par la législation générale du Travail. Il néglige ce qui caractérise l'œuvre de l'artiste pour ne considérer que l'effort qu'elle représente, mais, de même que tout travailleur a la faculté de disposer du produit de son travail, de même il revendique pour l'interprète le droit de disposer de son interprétation.

La reproduction et la diffusion d'un art, qui devait demeurer éphémère, et ne connaître que l'expression directe devant un public déterminé, ont complètement modifié les rapports de ceux que le B.I.T. appelle : l'employeur et l'employé.

L'employeur ne retire plus forcément un bénéfice immédiat et unique d'un travail qui ne laissait pas de traces, il peut maintenant éditer ou diffuser l'exécution qui va ainsi toucher des inconnus, faire et défaire la réputation de l'artiste en dehors de lui.

Les rapports entre l'employeur et l'employé doivent donc être précisés, de même que les rapports de l'artiste avec les tiers qui utilisent son exécution.

Le travail et le produit du travail doivent être protégés et toute utilisation du travail d'autrui doit

ouvrir à celui-ci un droit à une rémunération équitable (14).

Il faut consacrer le principe de cette rémunération et assurer à l'exécutant un droit de contrôle sur les reproductions défectueuses qui pourraient porter atteinte à sa réputation (15).

En expliquant ainsi par le droit au travail, les revendications de l'interprète, le B.I.T. expliquait sa compétence et retenait l'examen d'une question qui, lui aurait échappé si elle avait été envisagée sur un autre plan.

La protection qu'il établissait pouvait d'autre part s'appliquer à toute interprétation quelles que soient son importance et sa valeur.

Les auteurs enfin, du moment où le droit nouveau n'apparaissait plus comme un aspect de la propriété littéraire, n'avaient plus les mêmes raisons de s'opposer à sa reconnaissance ; ils voulurent bien l'admettre, en principe, et revendiquèrent seulement un droit de contrôle sur les travaux entrepris et les projets élaborés par la Commission consultative des Travailleurs intellectuels.

Quels que soient les avantages pratiques d'une telle simplification, nous ne croyons pas cependant qu'il soit possible de l'accepter.

(14) Principe I, C.C.T.I., IV, I, 1933, p. 9.

(15) Voir sur le principe du Droit au Travail : Piola Caselli, 3^e Congrès Juridique International de Radio-électricité. Rome, 1-6 oct. 1928 (*Sirey*, Paris, 1929).

L'interprétation, comme toute activité artistique, suppose évidemment un travail, mais là n'est pas sa caractéristique essentielle, et ne vouloir considérer dans l'œuvre de l'exécutant que l'effort fourni, c'est en méconnaître la véritable nature. L'interprétation n'a de valeur que si elle exprime une personnalité et l'on ne saurait reconnaître le droit de l'interprète en écartant délibérément ce qui constitue sa raison d'être.

§ III. LE DROIT DE L'ARTISTE EST UN DROIT DE LA PERSONNALITÉ

Le droit de l'artiste est donc, plus que le droit au travail et autre chose que le droit d'auteur.

Il s'agit maintenant d'en déterminer la véritable nature.

Le droit de l'interprète est parallèle au droit d'auteur, différent dans sa nature mais identique en son principe : c'est un droit de la personnalité.

De même que le droit d'auteur est : « une conséquence de la projection de l'esprit dans le monde extérieur » (16) ; de même le droit de l'interprète est une conséquence de la projection de sa personnalité à travers l'œuvre de l'auteur. La personnalité de l'artiste est l'élément essentiel et permanent de toute

(16) Olagnier. — Rapport au Congrès International de la Parole, 1931.

interprétation : c'est elle qui justifie la reconnaissance d'une protection.

L'interprétation, scénique en particulier, exige de l'artiste le don total de lui-même. L'acteur constitue à la fois la matière et la forme de son art et c'est avec sa vie qu'il crée son personnage.

« Alors que pour réaliser son œuvre, le peintre a ses couleurs, une toile et ses pinceaux ; le sculpteur la terre, l'ébauchoir, les ciseaux ; le poète les mots et la lyre ; l'instrument du comédien, disait Coquelin, c'est lui-même. La matière de son art, ce qu'il pétrit pour en tirer sa création, c'est sa propre figure, c'est son corps, c'est sa vie. Pour réaliser une image, un portrait de l'homme, c'est sur lui qu'il opère. Il est son propre clavier, il joue ses propres cordes, il se pétrit comme une pâte, il se sculpte, il se peint (17) ».

Composant son rôle avec son intelligence et sa sensibilité, il rejoint la vie à force d'intuition et l'exprime en la faisant sienne. Il crée au sens le plus simple du terme.

A l'œuvre de l'auteur s'ajoute une autre œuvre et à sa personnalité une autre personnalité. Marcel Proust, dont le génie clairvoyant soulève le voile trompeur des perceptions et découvre la vérité cachée des êtres et des choses, a parfaitement dégagé cette dualité de création.

(17) Coquelin. — *L'Art et le Comédien*, p. 6.

« Je compris, a-t-il pu écrire, après une représentation de Phèdre, que l'œuvre de l'écrivain n'était
« pour la tragédienne qu'une matière à peu près in-
« différente en soi-même pour la création de son
« chef-d'œuvre. Et comme le peintre dissout, mais
« sons, charrettes, personnages, dans quelque grand
« effet de lumière qui les fait homogènes, elle étend
« dait de vastes nappes de terreur, de tendresse sur
« les mots tous fondus également... Quel que soit le
« drame qu'elle interprétait, ajoute-t-il, elle savait y
« introduire ces vastes images de douleur, de noblesse,
« blesse, de passion qui étaient ses chefs-d'œuvre à
« elle et où on la reconnaissait comme dans des portraits
« qu'il a peints d'après des modèles différents
« on reconnaît le peintre (18) ».

L'interprétation apparaît donc bien comme une personnalité qui s'exprime et qui crée en s'exprimant.

De là naît toute la différence qui sépare deux représentations d'une même œuvre, interprétée par des artistes différents. Phèdre, selon la personnalité de l'interprète, sera plus chrétienne ou plus païenne, plus passionnément humaine ou plus cruellement tourmentée, mais Phèdre ne vivra jamais tant qu'un être humain ne lui donnera pas toute sa vie pour vivre de sa souffrance.

L'artiste qui réalise devant le cinéma l'être d'om-

(18) M. Proust. — *Du Côté de Guermantes*, t. I, p. 46.

bre et de lumière destiné à l'écran, accomplit lui ainsi une œuvre de création et de personnalité. L'interprète constitue alors la matière même de l'œuvre, puisque celle-ci se confond avec son image.

A la scène, le texte existe en dehors de l'acteur, il ne prend toute sa valeur qu'à l'interprétation, mais il demeure en dehors d'elle. Lorsqu'il s'agit du cinéma, il est évident au contraire que le film ne possède aucune existence indépendante. Si l'on change la vedette, l'on n'obtient pas deux interprétations différentes, mais deux œuvres différentes. L'Atlantide de Brigitte Helm n'est pas l'Atlantide de Napierkowska. Le film entier, parfois le scénario, presque toujours le choix des plans et des lumières, sont fonction de la vedette qui tourne. Sa personnalité, fut-elle même exclusivement physique, est le centre de l'œuvre, et l'on a cru quelquefois qu'il fallait voir en elle le véritable auteur cinégraphique.

A la vérité, les choses sont un peu plus compliquées et l'enchevêtrement des activités qui contribuent à l'élaboration du film rend presque impossible la détermination du principal auteur.

Il est certain cependant que tourner un film est essentiellement faire œuvre de personnalité et cette œuvre, qu'elle soit première ou seconde, et qu'elle s'appuie ou non sur une autre création, a le droit d'être protégée.

Les mêmes considérations s'imposent lorsqu'il s'agit de l'exécution musicale. La technique en constitue toujours la base élémentaire, mais seule la personnalité exprimée justifie la différence faite par le public entre plusieurs artistes ayant souvent la même perfection technique.

Chaque musicien apporte à l'exécution d'un morceau son tempérament, sa sensibilité, sa façon particulière de toucher l'instrument, et il n'est peut-être pas possible de trouver au monde deux interprétations exactement semblables d'un même morceau.

« Vous n'avez pas songé à écouter les différentes
« capitales au point de vue expressif provenant du
« sentiment de plusieurs interprètes dans la Fantaisie
« en sol mineur par exemple, écrivait Vincent d'Indy
« à Honneger, et vous appelez cela de la mécanique ! (19). »

La personnalité des races s'exprime jusque dans les ensembles et il est évident qu'on ne joue pas à Breslau comme on joue à Rome ou en Angleterre.

Les différences dans l'interprétation individuelle sont encore bien plus marquées, et, si des artistes ayant quelque personnalité interprètent successivement le même morceau, une oreille un peu exercée saura dès les premières notes établir la différence. Le premier coup d'archet, le premier accord et la

(19) Lettre ouverte parue à *Comœdia*, 25 février 1928.

personnalité de l'exécutant s'est déjà exprimée, comme le peintre sur la toile dès la première touche posée.

Le chanteur consacrant sa vie au culte de sa voix parvient à lui faire exprimer jusqu'aux nuances les plus subtiles de la sensibilité musicale, et si la voix parlée contient tous les secrets de l'émotion humaine et tous les rythmes de la poésie, les grands lyriques savent parfois exprimer dans leur chant ce qui constitue, au delà du sentiment même, « comme un
« affranchissement de l'émotion précise... quelque
« chose comme une réflexion sentimentale (20). »

Il est évident enfin que la valeur et le caractère d'une exécution dépendent essentiellement du chef d'orchestre qui la dirige : « C'est lui qui suscite et régit
« la vie rythmique. Enveloppant le temps dans le
« rythme, il est le mime et le danseur de la musique
« qu'il fait exécuter.

« Il élabore la sonorité orchestrale, il établit la
« cohésion et l'équilibre entre les différents groupes
« d'instruments.

« *Il crée* l'unité spirituelle de l'œuvre et de l'orchestre, il assure à la fois et combine les différentes
« forces élémentaires de la musique, depuis le temps
« mesuré à travers le rythme, jusqu'au jaillissement

(20) Delacroix. — *La Psychologie de l'Art*, p. 311.

« de la vie qui retombe en sonorités compatibles et
« en architectures mouvantes (21). »

Quel que soit le domaine envisagé, la fonction de l'artiste est toujours d'exprimer sa personnalité dans la forme vivante qu'il donne à l'œuvre interprétée.

Et l'expression de cette personnalité doit être protégée, même si elle se manifeste à travers une pensée déjà formulée.

La création de l'interprète réside précisément dans la manifestation de cette pensée, et les lois d'auteurs elles-mêmes n'ont jamais exigé que l'artiste inventa jusqu'à la matière de son art. La forme seule fait l'originalité d'une œuvre, et la valeur et la réalité d'une interprétation ne dépendent pas plus du texte que la valeur d'un tableau ne dépend du modèle.

Une œuvre magnifique peut être fort mal interprétée, comme un grand acteur peut assurer le triomphe d'une pièce médiocre. La forme seule importe.

Jamais aucun créateur n'a tiré de lui-même plus que la forme de son art. Le peintre et le sculpteur ne créent ni leurs modèles, ni leurs instruments. Le professeur dont les cours sont protégés n'invente pas sa science. Les écrivains eux-mêmes ne font que puiser dans le vieux fond élémentaire de la nature humaine et depuis longtemps il n'est guère d'idées nouvelles.

(21) Delacroix. — *La Psychologie de l'Art*, p. 262.

L'art n'est que la création d'une forme, il n'est, comme la science, « qu'un peu d'analyse suivie d'un peu de synthèse », et l'interprète, les plus grands auteurs l'ont reconnu à l'envie, est créateur autant que tout autre artiste. Victor Hugo disait de Mlle Mars qu'elle créait dans la création même (22). Voltaire s'écriait après une représentation d'Electre par Mlle Clairon : ce n'est pas moi qui ai fait cela, c'est elle, elle a créé le rôle (23). Musset enfin dédiait *Le Chandelier* à Delaunay : « son collaborateur ».

L'œuvre de l'interprète est une œuvre de création et de personnalité et le droit de l'artiste existe à côté de celui de l'auteur comme sa création existe à côté de l'œuvre qu'il interprète. Elles sont différentes de nature, par cela même qu'elles se complètent, mais toutes deux sont la conséquence d'une projection de l'esprit de l'homme dans le monde extérieur, et elles se rejoignent dans leur principe.

Au point de vue théorique, protéger l'interprète, en s'appuyant sur les droits généraux de la personnalité apparaît donc tout à fait conforme à la véritable nature de l'activité envisagée.

Au point de vue pratique, ce système présente l'avantage de pouvoir s'appliquer indistinctement à toute interprétation, quelle qu'en soit la valeur. Si la

(22) Marie Tudor, note.

(23) *Mémoires de Marmontel*, T. I, p.290.

personnalité qui s'exprime est inexistante ou infime, l'effet de la protection sera lui aussi inexistant ou infime et ce sera tout. La question des cas limites, si difficile à résoudre, ne se pose plus. Le principe même du droit est trouvé et son application devient tout naturellement générale.

Il reste sans doute que les deux droits parallèles de l'interprète et de l'auteur pourront difficilement cheminer côte à côte sans se heurter quelquefois. Mais il ne faut pas exagérer l'importance des conflits possibles et la pratique, en révélant les incidences, saura aussi les résoudre.

Lorsqu'on a rejoint le principe d'où découle naturellement le droit consacré, il suffit en cas de difficultés de remonter à ce principe pour trouver la solution nécessaire.

Les méthodes empiriques posent des règles, sans se soucier de les justifier, et les systèmes auxquels elles conduisent finissent toujours par craquer de quelque côté.

En suivant un principe directeur, dont la réglementation établie ne serait que la conséquence nécessaire, le législateur pourrait au contraire, aboutir à une protection homogène, et il serait toujours possible alors de combler les insuffisances de la règle en rejoignant le principe de la protection.

SECTION II

CONTENU

Nous avons vu que le droit de l'interprète était un aspect du droit de la personnalité et que la création de l'interprète existait à côté de celle de l'auteur.

Il reste maintenant à déterminer le contenu de ce droit et à préciser certains principes généraux.

§ I. PRINCIPES GÉNÉRAUX

A. — Uniformité de la protection

La première question qui se pose, devant la multiplicité des techniques se greffant aujourd'hui sur l'interprétation, est celle de l'uniformité de la protection.

Faut-il reconnaître à l'interprète une protection uniforme, ou bien faut-il consacrer des principes différents selon qu'il s'agit de procédés de fixation comme le cinéma ou l'enregistrement, ou au contraire de radiodiffusion ?

Certains estiment impossible d'assimiler l'interprétation fixée dans le temps à l'interprétation transmise dans l'espace et ils refusent d'appliquer les mêmes règles dans l'un et l'autre cas (24).

(24) *C.C.T.I.*, IV, I, 1933, p. 41.

Nous pensons au contraire que la forme durable ne modifie en rien la nature de l'activité artistique. Elle assure l'identification du produit mais elle n'exige ni ne justifie aucune différence de protection.

L'expression de la personnalité est la source du droit de l'interprète et cette source demeure identique, qu'il s'agisse de reproduction ou simplement de diffusion radiophonique.

L'extension dans l'espace de l'activité de l'artiste n'est qu'une extension instantanée de son action au delà du lieu dans lequel elle rayonne immédiatement. Elle est analogue à l'utilisation *a posteriori* de cette activité, c'est-à-dire à son extension dans le temps.

Il serait donc tout à fait vain de reconnaître deux droits protecteurs différents. Cette dualité serait même d'autant plus fâcheuse que la radiodiffusion et la reproduction mécanique sont très fréquemment liées dans la pratique et que de nouvelles techniques encore viendront très probablement se greffer sur l'interprétation.

Si dans chaque cas l'artiste était protégé différemment, la situation ne tarderait pas à devenir inextricable.

Avec une réglementation unique, découlant spontanément d'un principe généralement admis, l'exécu-

tion se trouve au contraire protégée quel que soit le procédé envisagé.

Il n'y aurait aucune raison non plus pour protéger séparément les éléments visuels et les éléments sonores d'une interprétation. Le principe est le même qu'il s'agisse du son et de l'image et l'uniformité de protection est en tous points préférable.

B. — Durée du droit

La durée du droit de l'interprète est la même que celle du droit d'auteur.

Le droit de l'artiste étant un droit de la personnalité, celui-ci doit nécessairement en jouir pendant sa vie entière et il est normal que ce droit passe après lui à ses héritiers, puisque ceux-ci sont généralement considérés comme les continuateurs de la personne.

La durée des droits accordés aux ayants cause est évidemment plus ou moins arbitraire, mais il semble qu'elle doive être fixée à 50 ans à partir du décès puisqu'il en a été ainsi décidé par la loi des 14-19 juillet 1866 pour les auteurs, compositeurs et artistes, quels qu'ils soient (25).

(25) Loi du 14-19 juillet 1866. A.I. « La durée des droits accordés par les lois antérieures, aux héritiers, successeurs irréguliers, donataires ou légataires des auteurs, compositeurs ou artistes, est porté à 50 ans à partir du décès de l'auteur. »

Il serait d'autre part opportun de déclarer le droit de l'interprète inaliénable, au moins pendant sa vie, afin d'éviter qu'il ne puisse s'en trouver dépouillé par le jeu des contrats.

Tant que l'inaliénabilité n'aura pas été prononcée, les avantages reconnus par le législateur resteront vains parce que les industriels plus forts sauront évidemment se les faire renoncer.

En Allemagne par exemple, les fabricants ne manquent jamais de se faire céder le droit de remaniement reconnu à l'interprète par l'article 2 de la loi de 1910. Moyennant un seul paiement forfaitaire, ils se réservent ainsi l'usufruit complet de la vente des disques, quel qu'en soit le nombre produits et vendus (26).

Les associations syndicales d'artistes ont bien essayé de se faire céder par leurs membres l'exercice des droits reconnus par l'article 2 et de traiter ensuite directement avec l'industrie musico-mécanique; mais ce moyen de défense a échoué et les industriels ont immédiatement prononcé le boycottage de tous les artistes qui avaient cédé ou céderaient leurs droits à d'autres qu'aux fabricants.

Le même phénomène s'est produit en Angleterre et le législateur n'avait pas plutôt reconnu aux exécutants le droit exclusif d'autoriser la radiodiffusion de

(26) Cahn-Speyer. Note au B.I.T. (Communiqué par la C.I.T.I.).

leurs enregistrements que les industriels s'entendaient pour leur imposer la signature d'une déclaration rendant ce droit inopérant.

La loi anglaise et la loi allemande n'ayant pas prononcé l'inaliénabilité, la jurisprudence a été obligée, dans ces deux pays, d'homologuer ces contrats.

La protection de l'interprète ne saurait donc être efficace que le jour où son droit sera déclaré inaliénable.

L'inégalité des forces économiques est trop grande pour que l'artiste puisse résister seul aux exigences de son co-contractant. Laissé à lui-même, il se trouve forcément amené à renoncer contractuellement les avantages si péniblement obtenus du législateur.

L'inaliénabilité découle d'ailleurs de la nature même du droit reconnu. Les droits de la personnalité sont essentiellement inaliénables et si l'on admet que l'interprétation est le prolongement de la personne de l'artiste incarnée dans son œuvre, il est certain que les liens unissant l'interprète à son interprétation ne sauraient être renoncés. Ils subsisteraient de fait alors même qu'un contrat prétendrait les méconnaître. Or, comme rien n'est plus intolérable qu'une loi, même contractuelle, venant heurter l'évidence des rapports naturels, nous croyons que le droit de l'artiste doit être déclaré inaliénable et que, toute convention qui contreviendrait à cette inaliénabilité,

doit être considérée comme nulle, d'une nullité absolue.

C. — Rejet des systèmes de licence obligatoire

La personnalité du droit de l'interprète s'oppose également au principe même de la licence obligatoire, et tout système analogue doit être rejeté.

La transmission de son interprétation peut causer à l'artiste un préjudice dont il est seul à même d'apprécier la gravité, et qui ne saurait lui être imposé contre sa volonté.

Certaines voix, parfaitement belles dans une salle, sont complètement déformées par la radiodiffusion. D'autres au contraire subissent alors une transformation très avantageuse. Il serait injuste de contraindre un artiste ayant une belle voix et basant sur elle l'expression de sa personnalité à subir une radiodiffusion qui dénaturerait tout le caractère de son exécution.

Une pareille violence serait encore plus grave s'il s'agissait de la transmission d'un duo dans lequel le second artiste aurait une voix moins belle mais qui pourrait paraître à l'écouteur supérieure à celle du premier.

Toute disposition légale obligeant l'interprète à subir la radiodiffusion est contraire à l'équité. La

justice demande que l'exécutant puisse décider librement s'il veut ou non exposer son interprétation à être dénaturée par la radiodiffusion.

Le législateur ne peut pas lui imposer de se soumettre à ce procédé, même au profit d'un service social.

L'interprétation donnée par l'artiste exécutant n'est pas moins sienne sur le plan moral, que ne l'est sur le plan physique la santé physiologique de ses organes (27).

Le droit de l'artiste doit donc être protégé de manière uniforme, quels que soient les procédés de fixation ou de transmission envisagés.

La durée de cette protection peut être généralement fixée d'après les mêmes principes qui ont été consacrés, pour l'auteur, par le décret des 19-24 juillet 1793 et par la loi des 14-19 juillet 1866.

Les avantages reconnus doivent être déclarés inaliénables, et tout système de licence obligatoire doit être rejeté.

Après avoir admis ces quelques règles générales, il nous reste maintenant à déterminer quels sont les droits élémentaires qui, tant pécuniairement que moralement, doivent être reconnus à l'interprète.

(27) Cahn-Speyer. Noté au B.I.T., communiqué par la C.I.T.I.

§ II. DROIT PÉCUNIAIRE

L'artiste a sur son interprétation un droit, dit droit pécuniaire, qui comprend : le droit de représentation ou d'exécution, le droit d'édition ou de reproduction et le droit de suite.

Le droit de représentation ou d'exécution est le droit pour l'artiste d'exiger une rémunération chaque fois qu'il accepte d'exécuter un morceau ou d'interpréter un rôle.

Cette rémunération s'appelle le cachet et l'artiste l'obtient généralement sans difficulté. Les nouvelles techniques n'ont pas modifié ici la situation ancienne, le lien entre l'interprète et son interprétation demeure indissoluble et la reconnaissance du droit de l'artiste ne fera que consacrer un état de fait.

Par contre, la situation est très différente lorsqu'il s'agit du droit d'édition ou de reproduction. Là, tout est à faire, ou plus exactement à refaire. Actuellement, l'artiste qui consent un enregistrement touche une rémunération, le plus souvent forfaitaire et unique, correspondant en principe au cachet reçu lorsqu'il y a exécution directe. Mais, dans ce dernier cas, l'artiste ne laissait derrière lui aucun bien susceptible d'une utilisation économique. Le fabricant qui a procédé à l'enregistrement conserve au contraire entre les mains une valeur qui peut être indé-

finiment exploitée. La rémunération forfaitaire est alors insuffisante et les artistes doivent pouvoir exiger une participation aux bénéfices réalisés dans chaque vente. Cette participation leur est d'ailleurs quelquefois accordée, mais il conviendrait que le législateur vint en consacrer l'usage.

La Chambre syndicale des organisateurs de concert de France voudrait même qu'il soit interdit aux éditeurs d'enregistrements mécaniques de modifier le prix de vente de leurs produits ou le pourcentage attribué sur le prix aux exécutants sans s'être au préalable entendus avec les intéressés.

Le droit au tantième devrait en tous cas être déclaré inaliénable afin, par exemple, que l'artiste, après avoir rompu son contrat avec une première firme, et en avoir conclu un nouveau avec une autre, puisse continuer à percevoir les pourcentages sur les enregistrements édités par la première entreprise.

Lorsqu'il s'agit de la radiodiffusion, il faut distinguer suivant qu'il y a eu ou non accord direct entre les Compagnies et l'exécutant.

S'il y a eu accord direct, l'artiste a alors accepté la transmission et le cachet proposé, aucune difficulté particulière ne se présente.

Il est impossible d'admettre au contraire que la Compagnie puisse radiodiffuser des disques, ou un concert donné dans une salle de spectacle sans requé-

rir au préalable le consentement de l'interprète et sans avoir à lui verser aucune indemnité.

Quelle que soit la nature de la radio, l'artiste, en acceptant l'édition sur disques ou l'audition directe, n'a pas consenti à la transmission radiophonique, et les postes d'émission ne sauraient pas plus invoquer l'accord passé par l'interprète avec le directeur ou le fabricant, que le contrat conclu avec l'éditeur par le compositeur ou l'écrivain.

L'artiste peut donc légitimement revendiquer sur son œuvre un droit exclusif d'édition. Aucun disque et aucune représentation ne doivent être radiodiffusés sans qu'il y ait donné son consentement et sans qu'il en ait été indemnisé.

Lorsqu'il s'agira d'une exécution d'ensemble, l'exercice du droit sera confié au dirigeant, c'est lui qui donnera l'autorisation et percevra la rémunération pour la répartir ensuite entre les membres de l'orchestre ou du chœur dont il assume la direction.

Il importerait enfin de déclarer le droit d'édition et le droit d'autorisation inaliénables, l'incessibilité du droit étant la condition *sine qua non* de sa valeur pratique.

Rien de particulier ne caractérise en l'espèce le cinéma et la télévision. L'artiste devra normalement jouir, sur le film comme sur le disque, du droit général au tantième, et la télévision ne peut guère être

considérée autrement que comme une représentation. Il appartiendra donc à l'interprète de la consentir, comme il appartient au chanteur qui a enregistré un disque d'en autoriser la radiodiffusion.

La seule question un peu délicate sera de choisir la voix par laquelle s'exprimera le consentement des artistes, le film constituant par trop essentiellement une œuvre collective pour que les consentements individuels puissent toujours être exigés.

Le droit de suite n'est que la représentation juridique du lien qui subsiste entre l'interprète et son interprétation. Il doit être formellement reconnu afin d'éviter que l'œuvre fixée dans la matière et détachée de l'artiste ne puisse être abusivement exploitée en dehors de lui.

Quelle que soit l'œuvre, il est certain que du moment où elle se matérialise, elle tombe entre les mains des tiers qui l'exploitent. Il est donc juste que l'artiste touche une redevance indéfiniment répétée sur toutes les exploitations auxquelles elle pourra donner naissance.

De même que la loi du 20 mai 1920 frappe d'un droit de suite inaliénable au profit des artistes, toute vente publique d'objet d'art, de même les tiers acquéreurs ne sauraient tirer de l'interprétation un bénéfice commercial sans que l'exécutant soit amené à percevoir un droit.

La rétribution versée par le fabricant aux artistes est la contre-partie de l'enregistrement, elle implique évidemment la mise en vente publique et le droit pour l'industriel d'en tirer tout le profit qu'il voudra. Mais le tiers n'acquiert, lui, que l'utilisation privée. Les lois d'auteur, lorsqu'elles contiennent quelque précision relative aux enregistrements mécaniques ou à la radiodiffusion, rappellent toujours que la somme versée à l'auteur ne correspond qu'à ce genre d'utilisation.

Il en est exactement de même lorsqu'il s'agit de l'interprète. Chaque fois qu'il y a usage commercial du disque ou de l'émission, utilisation dans un concert, dans un bal, ou dans tout autre lieu public, l'exécutant comme le compositeur doit percevoir une rétribution particulière.

Le plus simple, quant à la perception de cette redevance, serait d'exiger que les disques soient pourvus d'une marque spéciale : un timbre par exemple, lorsqu'ils sont destinés aux exécutions publiques. Un droit de licence ad hoc serait ensuite attribué aux exécutants.

Les entrepreneurs seraient contraints de faire une déclaration officielle, lorsqu'ils utiliseraient commercialement les émissions radiophoniques, et ils verseraient à une caisse syndicale, une somme nécessairement forfaitaire.

Les intéressés viendraient périodiquement toucher à cette caisse le montant de leurs droits.

Le contrôle enfin pourrait être exercé par l'Association des Artistes de langue française qui se trouverait ainsi jouer à peu près le même rôle que la Société des Auteurs et Compositeurs.

Le droit pécuniaire comprend le droit exclusif pour son titulaire de s'approprier les bénéfices que comporte son œuvre. L'interprète jusqu'à présent en a été trop souvent dépouillé, il importe de lui en reconnaître maintenant la jouissance intégrale.

§ III. DROIT MORAL

Le droit moral est le droit pour l'artiste, afin que sa responsabilité reste entière, de défendre l'intégralité de son œuvre dans son fond et dans sa forme (28). Il comprend le droit d'interdire les morcellements et les dissociations qui seraient de nature à fausser la vérité de l'interprétation, le droit de contrôle technique et le droit au nom.

A. — Le droit de contrôle technique

Le droit de contrôle technique est le droit pour l'exécutant de s'opposer à toute reproduction ou transmission défectueuse de son interprétation.

(28) J. Lermina, Rapp. à l'A.L.A.I., Congrès de Monaco, 1897.

Ce droit présente aujourd'hui une importance capitale et c'est avec raison que le B.I.T. en a demandé la consécration.

Les artistes exécutants, *ayant une réputation personnelle et une notoriété*, stipule la proposition de Genève, doivent pouvoir s'opposer à toute reproduction défectueuse nuisant à leur réputation (29).

Ce principe est fort judicieux, et il semble même nécessaire, malgré les termes restrictifs employés, de reconnaître à tous les artistes un droit de contrôle technique. La distinction que le B.I.T. prétend établir entre eux, d'après leur réputation ou leur notoriété, est tout à fait vaine et inutile. Il n'appartient pas au législateur de créer des catégories en matière de talent et la protection qu'il établit doit être générale. L'exécutant a toujours le droit de réclamer contre les reproductions défectueuses qui déformeraient son interprétation. Il a le droit exclusif de s'opposer à la vente et à l'utilisation publique des enregistrements qu'il jugerait défectueux. Il doit pouvoir exiger que le fabricant remédie à ces défauts et éventuellement qu'il procède à une nouvelle fabrication.

Lorsqu'il s'agit d'exécutions individuelles, le droit sera exercé par l'artiste qui a procédé à l'enregistrement. Lorsqu'il s'agira d'exécutions d'ensemble, il

(29) Principe IV. C.C.T.I., IV-I, 1933, p. 20.

sera confié au directeur de l'ensemble : chef d'orchestre ou chef de chœur.

Le droit de contrôle doit être reconnu très largement, et quels que soient les modes de reproduction ou de transmission employés. Peu importe qu'il s'agisse des éléments sonores ou visuels de l'interprétation, d'enregistrements phonographiques ou de cinéma.

Il en est de même lorsqu'il s'agit de la radiodiffusion, et s'il n'est pas toujours possible d'obtenir une transmission parfaite, il est nécessaire du moins que toute cause susceptible d'en altérer la qualité soit portée à la connaissance du public.

Une mention particulière doit être faite, par exemple, lorsque la diffusion des disques remplace l'émission directe. Il serait inadmissible que les auditeurs puissent être amenés à imputer à l'artiste des imperfections dues à l'accord plus ou moins heureux des deux techniques conjuguées.

Le droit de contrôle, étant un droit moral, devra autant que possible être exercé individuellement.

Les différends auxquels il donnera lieu seront confiés à des organisations arbitrales mixtes, ayant la compétence nécessaire.

Le respect de ce droit devra être très énergiquement assuré. L'acteur et le musicien ne disposent en effet pour s'exprimer d'aucune abstraction. Les mots

et la notation musicale demeurent intacts, même si des imperfections de transmission les déforment pendant une heure. Mais l'interprétation, au contraire, constitue chaque soir un effort nouveau, et si elle est mal transmise, c'est une œuvre entière dont la véritable nature n'apparaîtra jamais. Il est facile de comprendre dans ces conditions l'importance que l'interprète attache aux questions de technique.

La reconnaissance du droit de contrôle lui est nécessaire, pour qu'il puisse défendre l'intégralité de son œuvre dans son fond et dans sa forme.

B. — Le droit au nom

Le nom représente la personnalité de l'interprète synthétisée en quelques syllabes.

Il est la formule autour de laquelle viennent se condenser et se cristalliser tout ce qui, à travers la diversité des œuvres interprétées, demeure le plus intimement lui-même. Qu'il s'agisse du nom patronymique ou d'un pseudonyme, il doit être protégé de la façon la plus absolue.

L'artiste a sur lui un véritable droit de propriété et les tiers ne peuvent abusivement s'en emparer.

Lorsqu'au théâtre l'acteur annoncé se trouve, fût-ce au dernier moment, empêché de paraître, et que

quelqu'autre interprète lui est substitué, le public doit nécessairement en être averti.

Il en est de même lors d'une radiodiffusion, et il serait inadmissible, qu'une émission soit effectuée sous le nom d'un exécutant alors que pour une raison quelconque, un autre l'aurait remplacé.

De pareilles substitutions sont particulièrement dangereuses au cinéma où l'artifice règne en maître.

Il est très simple alors d'engager un artiste pour enregistrer ou chanter une partie seulement d'un film et de faire exécuter le reste par quelqu'autre de moindre valeur.

Le public n'est pas averti de la dualité des interprétations et le nom consacré demeure, seule vedette, chargé de couvrir les insuffisances des continuateurs de moindre envergure.

Ce procédé est d'un usage courant parmi les cinéastes, particulièrement lorsqu'ils recourent à des modifications à posteriori ou à des enregistrements complémentaires. Il est très dangereux pour la réputation de l'interprète et il est nécessaire de lui reconnaître le droit de s'y opposer.

Si l'artiste a le droit d'empêcher les tiers de faire usage de son nom, il doit aussi pouvoir exiger que ce nom soit mentionné lorsqu'il réalise effectivement une interprétation.

Le droit au nom est aussi absolu sous son aspect

positif que sous son aspect négatif. Il existe, quelles que soient les techniques employées : qu'il s'agisse d'une représentation théâtrale ou d'une représentation cinégraphique, d'un enregistrement sur disques ou d'une radiodiffusion. Il emporte enfin, comme contrepartie nécessaire, le droit au silence.

L'exécutant qui désire essayer un procédé nouveau sans risquer les aléas d'une déformation, dont il conçoit mal toute la portée, peut exiger que son nom ne soit pas mentionné.

S'il était passé outre à sa demande, il aurait droit à une indemnité.

Les artistes exerceront leur droit, individuellement ou collectivement, selon qu'il s'agira d'une interprétation individuelle ou collective. Dans ce dernier cas, la collectivité est alors représentée par son chef.

Les tribunaux de droit commun seront déclarés compétents sur tous les litiges qui pourront surgir.

La condamnation sera le plus souvent une condamnation à des dommages-intérêts, mais la réparation en nature pourra dans certains cas être prononcée. S'il s'agit par exemple d'une œuvre durable, comme d'un enregistrement ou d'un film, il est évident que le nom véritable devra être indiqué et que le nom faussement attribué devra être rectifié.

Si l'erreur se répète chaque soir, comme une mention inexacte dans un programme, ou encore s'il s'agit

d'une affiche mal rédigée, il est clair également qu'il faudra rétablir la vérité.

Le droit au respect de l'intégralité, le droit au contrôle technique et le droit au nom sont les trois aspects du droit moral de l'interprète. Lorsqu'ils seront consacrés, et que ses droits pécuniaires auront été garantis, le lien sera rétabli entre l'artiste et son interprétation et l'équilibre juridique sera retrouvé.

CONCLUSION

Les nouvelles découvertes dépassent, chaque jour, les plus audacieuses prévisions de l'esprit humain, et, la matière n'est plus, selon l'expression de Bergson, qu' « *un immense organe de l'être vivant* ».

L'art lui-même est devenu tributaire de la science, et, le phonographe et le cinéma d'une part, la T.S.F. et la radiovision de l'autre, ont complètement modifié les anciennes données de l'exécution artistique.

Alors que l'interprétation ne pouvait jusqu'à présent s'exprimer qu'à travers une personnalité humaine, et ne durait que l'instant même de sa création, les nouveaux procédés de reproduction et de diffusion lui ont donné une extension et un développement de puissance jusqu'à ce jour imprévisibles.

L'œuvre interprétée peut maintenant s'incarner dans la cire ou s'inscrire sur la pellicule, elle peut être lancée à travers l'espace, et la matière apparaît comme un véritable prolongement de la personnalité de l'artiste.

Malheureusement l'exécutant est trop faible, en l'état actuel du droit, pour exercer aucun contrôle sur un organe aussi démesurément grossi.

Une fois que l'œuvre est fixée, elle est à tout moment transmise et reproduite en dehors de lui, et les tiers l'exploitent librement sans qu'il ait aucun moyen d'intervenir : comme l'Apprenti Sorcier de Goethe, il a lancé dans l'espace une force dont il n'est plus le maître.

Ainsi, au point de vue qui nous occupe, une constatation s'impose : l'interprétation a acquis une réalité indépendante et une valeur positive ; elle est devenue un bien, dans le sens juridique du terme.

Il faut donc reconnaître à l'interprète un droit pécuniaire sur sa création, parce que cette création représente une valeur économique, et il faut aussi lui reconnaître un droit moral, parce qu'elle est l'expression de sa personnalité.

Dans de nombreux pays, cette reconnaissance est déjà accomplie, et elle est considérée à peu près universellement comme une nécessité.

La France se doit à son tour de la réaliser aujourd'hui. La Révolution a reconnu à l'artiste la jouissance de ses droits civiques et politiques.

Le ^{xix}^e siècle, seulement, consentit à lever la vieille excommunication que prononçait encore l'Eglise de France.

Il appartient à notre époque d'achever cette évolution. Le xx^e siècle doit reconnaître à l'interprète ses droits de créateur, et mettre ainsi un terme à la longue injustice pesant depuis des siècles sur un art : « que l'ignorance seule, disait Voltaire, permet de considérer comme un art secondaire ».

Vu :

LE DOYEN,
Edgard ALLIX.

Vu :

LE PRÉSIDENT DE LA THÈSE,
Achille MESTRE.

Vu et permis d'imprimer

LE RECTEUR DE L'ACADÉMIE DE PARIS,
S. CHABLETY.

ANNEXE

TEXTE DE L'AVANT-PROJET DE CONVENTION INTERNATIONALE POUR LA PROTECTION DES ARTISTES, INTERPRETES, EXECUTANTS DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES, PROPOSE PAR L'UNION INTERNATIONALE DES ARTISTES.

ARTICLE PREMIER

Les pays contractants sont constitués, à l'état d'Union pour la protection des droits des artistes interprètes et exécutants sur leurs interprétations et exécutions d'œuvres littéraires et artistiques sans préjudice des droits des auteurs ou de leurs ayants-droit sur les mêmes œuvres.

ARTICLE 2

L'expression : « interprétation et exécution d'œuvres littéraires et artistiques » comprend toutes les manifestations de l'activité créatrice et du travail des artistes, interprétation ou exécution, quels qu'en soient le mode ou la forme.

Les pays contractants sont tenus d'assurer la protection des interprétations et exécutions des œuvres littéraires et artistiques.

ARTICLE 3

L'expression : « œuvres littéraires et artistiques » comprend toutes productions du domaine littéraire, scientifique

et artistique telles qu'elles sont définies et protégées par la Convention de Berne de 1886, révisée et modifiée à Berlin, en 1908, et à Rome, en 1928.

ARTICLE 4

Les artistes ressortissants à l'un des pays de l'Union jouiront, dans tous les autres pays de l'Union, des avantages que les lois respectives accordent actuellement ou accorderont par la suite aux nationaux, ainsi que des droits spécialement accordés par la présente Convention. La jouissance et l'exercice de ces droits ne sont soumis à aucune formalité et demeurent indépendants de l'existence de la protection dans les pays où ont eu lieu l'interprétation ou l'exécution originale.

Par suite, en dehors des stipulations de la présente Convention, l'étendue de la protection, ainsi que les moyens de recours garantis à l'artiste pour sauvegarder ses droits se régleront d'après la législation du pays où la protection est réclamée.

Est considéré comme pays d'origine de l'interprétation ou de l'exécution celui où se trouve l'artiste au moment où il interprète ou exécute.

Aucune obligation de domicile ou d'établissement dans le pays où la protection est réclamée ne pourra être imposée aux ressortissants de l'Union.

ARTICLE 5

Les artistes ne ressortissant pas à l'un des pays de l'Union jouiront, dans ce pays, des mêmes droits que les artistes nationaux et dans les autres pays de l'Union des droits accordés par la présente convention.

ARTICLE 6

La durée de la protection accordée par la présente convention comprend la vie de l'artiste interprète ou exécutant et 25 ans après sa mort. Toutefois, dans le cas où cette durée ne serait pas uniformément adoptée par tous les pays de l'Union, la durée sera réglée par la loi du pays où la protection sera réclamée et elle ne pourra excéder la durée fixée dans le pays d'origine de l'interprétation ou de l'exécution.

La durée du droit appartenant en commun aux artistes ayant interprété ou exécuté ensemble la même œuvre, est calculée d'après la date de la mort du dernier survivant de ces artistes.

ARTICLE 7

Les artistes interprètes et exécutants ont le droit exclusif de faire ou autoriser :

I) La reproduction, la transmission, l'adaptation et l'enregistrement de leurs interprétations ou exécutions par des moyens mécaniques radioélectriques ou autres, servant à reproduire ou à transmettre les sons ou les images, tels que le phonographe, le cinématographe, muet, sonore et parlant de la radiodiffusion, la télégraphie ou la téléphonie avec ou sans fil, la télévision.

II) L'exécution publique et la représentation des dites interprétations ou exécutions reproduites, transmises, adoptées ou enregistrées.

Pour jouir de la protection du présent article, les artistes ne sont pas tenus d'interdire la reproduction, la transmission, l'adaptation, l'enregistrement, la reproduction ou l'exécution publique de leurs interprétations ou exécutions.

La disposition de l'alinéa premier n'a pas d'effet rétroactif et, par suite, n'est pas applicable dans un pays de l'Union aux interprétations et exécutions qui, dans ce pays, auront

été licitement reproduites, adaptées ou enregistrées avant la mise en vigueur de la présente convention, et, s'il s'agit d'un pays qui y accèderait dans l'avenir, avant la date de son accession.

Les droits visés au 2^{me} alinéa s'appliquent à tous les enregistrements, reproductions, adaptations, faits avec le concours d'artistes encore en vie moment de la mise en vigueur de la présente Convention.

ARTICLE 8

Les artistes, interprètes et exécutants, peuvent céder à des tiers tout ou partie des droits visés à l'art. 7, § 1.

ARTICLE 9

Indépendamment des droits patrimoniaux, et même après la cession des dits droits, l'artiste conserve le droit de revendiquer la paternité de l'interprétation et de l'exécution de l'œuvre, ainsi que le droit de s'opposer à toutes déformations, mutilations ou modifications quelconques de son interprétation ou exécution qui seraient préjudiciables à son honneur ou à sa renommée.

ARTICLE 10

Toute utilisation d'une interprétation ou exécution faite contrairement aux dispositions de la présente convention sera considérée comme un délit. Les autorités compétentes du pays de l'Union où l'interprétation ou exécution originale est légalement protégée, pourront procéder à des mesures d'interdiction ou de saisie, alors même que l'utilisation illicite proviendrait d'un pays où l'interprétation et l'exécution ne sont pas protégés ou ont cessé de l'être. L'interdiction et la saisie ne pourront avoir lieu qu'avec l'autorisation

du juge compétent, d'après la législation intérieure de chaque pays et conformément aux règles de procédure de celle-ci.

ARTICLE 11

Les dispositions de la présente convention n'empêchent pas de revendiquer l'application des dispositions plus larges qui seront édictées par la législation d'un pays de l'Union en faveur des étrangers en général.

ARTICLE 12

Un office international sera organisé, sous le nom de Bureau International de l'Union pour la protection des droits des artistes interprètes et exécutants. »

BIBLIOGRAPHIE

Actes de la Conférence de Rome, 1928.

Annuaire de législation étrangère, 1911.

Archiv. für Funkrecht, 1932, V, 6 Berlin.

AUBRY et RAU. — *Cours de Droit Civil*, 4 édit., t. VI.

AUSSY. — *Du droit moral de l'auteur sur les œuvres de littérature et d'art*, 1911.

BERGSON. — *Les deux sources de la Morale et de la Religion*, Paris, 1932.

BOLLECKER. — *Le droit privé de la Radiodiffusion*. Sirey, 1934.

Bulletin de la Confédération Internationale des Travailleurs Intellectuels :

Congrès de La Haye, 23 au 26 septembre 1929.

Congrès de Londres, 15 au 19 septembre 1930.

Congrès de Paris, 27 au 29 septembre 1932.

Bulletin de l'Ass. Litt. et artistique 1900 à 1911.

CHANCEREL. — *L'évolution du statut du Comédien*. Thèse Paris, 1930.

CHARTIER J. — *Les droits du musicien sur son œuvre*, 1923.

CHOSSON. — *Le droit de l'auteur dramatique*, Paris, 1913.

COLIN et CAPITANT. — *Cours Élémentaire de Droit Civil*, 5^e édition, 1927.

Congrès juridiques internationaux de la T.S.F. :

1^{er} Congrès : Paris, 14-16 avril 1925, Paris 1925, *Chiron*.

2^e Congrès : Genève, 30 mai au 25 juin 1927, Paris, Sirey 1928.

- 3^e Congrès : Rome, 1-6 octobre 1928, Paris, *Sirey*, 1929.
- 4^e Congrès : Liège, 22-26 septembre 1930, Paris, *Sirey* 1930.
- COQUELIN. — *L'Art et le Comédien*.
- COUHIN. — *La propriété industrielle, littéraire et artistique*, 1882.
- DARRAS. — *Du droit des auteurs et des artistes*, 1887.
- DELACROIX Henri. — *Psychologie de l'Art*.
- DEVILLEZ. — L'œuvre cinématographique et la propriété industrielle, *Thèse Poitiers*, 1928.
- ESCOLIER. — Les instruments musico-mécaniques et le Droit d'auteur. *Thèse Paris*, 1930. *Sirey*.
- FOLLEVILLE. — *La propriété littéraire et artistique*, Paris, 1877.
- GRUNEBaum-BALLIN. — *Le droit moral des auteurs et des artistes*, Paris 1928.
- HOMBURG. — *Le droit d'interprétation des acteurs et des artistes exécutants*, 1930.
- IZOUARD. — *Annales de prop. Littéraire*, 1908, p. 155 : Le cinématographe et le droit d'auteur.
- Inter-Auteurs*. — *Bulletin officiel de la Confédération Internationale des Sociétés d'auteurs et Compositeurs*, Sept. 1932.
- Journal officiel Argentin*. — 30 septembre 1933.
- LAPIE. — Détermination de l'auteur dans l'œuvre cinématographique. *Bullet. de la Société de législation comparée*, 1927.
- Le Código Civil Mexicain de 1928*.
- Le droit d'auteur, Journal officiel du Bureau de l'Union Internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, 1900 à 1935.
- LEPAULLE R.-P. — *Les droits de l'Auteur*, 1927.
- LERMINA J. — Rapport à l'Association littéraire et internationale : Congrès de Monaco, 1897.

- LEUSSE (R. DE). — L'auteur et la radiodiffusion, *Sirey*, 1934.
- LEUSSIER. — Les droits des Comédiens sur leurs rôles 1911.
- MAROTTE. — De l'application des droits de l'auteur et de l'artiste aux œuvres cinématographiques et cinéphoniques. *Sirey*, 1930.
- MASSE Pierre. — Le droit moral de l'auteur, 1906.
- MARCHAIS Jean. — Cinéma et droit d'auteur. *Thèse Paris* 1921.
- MAUGRAS. — *Les comédiens hors la loi*.
- MAUGRAS et GUÉGAU. — *Le cinéma devant le droit*.
- OLAGNIER. — *Le droit d'auteur*, 1934.
- Incapacité des acteurs en droit Romain et en droit Canonique. *Thèse Paris*, 1899.
- *Rapport au Congrès International de la Parole*, 1931.
- OLIVIER J.-J. — *Voltaire et les Comédiens*.
- PIOLA CASELLI. — *Trattato del diritto di autore e del contratto di edizione nel diritto interno italiano comparato col diritto straniero*. 2^e éd. 1927.
- *Intorno un conflitto tra i diritti degli autori ed i diritti degli interpreti ed artisti esecutori*. (*Studi in onore di Mariano Dameglio*, V. 3, p. 175, Rome, 1933, année XII.)
- PLANIOL et RIPERT. — *Traité Élémentaire de Droit Civil*, 1926.
- POINSARD. — *La propriété littéraire et artistique*, 1910.
- POUILLET. — *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du Droit de représentation*. — Paris, 1908, 3^e édit.
- Marcel PROUST. — *A la recherche du Temps Perdu*.
- Rapports présentés au B.I.T. par la Commission Consultative des Travailleurs Intellectuels : 1929.*
- 1930.
- 1933.

- RENOUARD. — *Traité des droits d'auteur*, 1932.
Revue Internationale du Travail, mai 1930.
Revue Juridique Internationale de Radioélectricité, 1924 à 1933.
- RIPERT. — *De la règle morale dans les Obligations*, 1925.
Rivista di diritto Commerciale 1913-1914.
- SAUDEMONT. — La Radiophonie et le Droit. *D. P.* 1927, p. 167 et suiv.
- SAVATIER. — Les difficultés juridiques de la collaboration. *Chronique : D. H.* 1927.
- SBRIGLIA. — L'exploitation des œuvres musicales par les instruments de musique mécanique et le Droit d'auteur, *Thèse, Paris* 1907.
- VAUNOIS, GEOFFROY et DARRAS. — La propriété littéraire et artistique. — *Publication des jurisclasseurs*, 1929.
- VILBOIS. — *Du domaine Public Payant, en matière de Droit d'Auteur*, 1928.

JURISPRUDENCE

France :

- Trib. Civ. de la Seine, 11 juillet 1862, *Ann. Prop. Ind.*, 1865, p. 235.
- Bordeaux, 24 août 1864, *S.*, 64, 2, 194.
- Trib. Civ. de la Seine, 23 juil. 1902, *G. P.* 1903, 1, 520.
- Trib. Civ. de la Seine, 6 mars 1903, *S.* 1907, 2, 115..
- Trib. Civ. de la Seine, 10 février 1911, *G. P.*, 1911, 1, 193.
- Trib. Civ. de Lyon, 27 janv. 1925, *R.J.I.R.*, 1926, p. 111.
- Cour de Lyon, 1^{er} février 1928, *D. H.* 1928, p. 247.
- Conseil d'Etat, 20 nov. 1931, *R.J.I.R.* 1932, p. 57 (Note de M. Mestre); *D.H.* 1932, p. 88; *S.* 1932, 3, 62.

Allemagne :

Tribunal Arbitral Supérieur, 12 mai 1926, *Entscheidungen in Zivilsachen*, vol. 113, p. 413 et suiv.

Tribunal Régional de Königsberg, 18 mars 1929, *R.J.I.R.*, p. 192.

Argentine :

Cour de Buenos-Ayres, 8 octobre 1930 (Ch. Civile), *R.J.I.R.*, 1931, p. 282.

Autriche :

Cour Suprême d'Autriche, 31 mars 1932, *R.J.I.R.* 1932, p. 35. *Archiv. für Funkrecht* 1932, V., 6 p. 549 et 44, Berlin.

Italie :

Cour de Milan : 19 avril 1912; 1^{er} octobre 1912... *Rivista di diritto Commerciale* 1913, 11, p. 309.

ABREVIATIONS USITEES

B.I.T.	Bureau International du Travail.
A.L.A.I. ...	Association Littéraire et Artistique Internationale.
C.T.I.	Confédération des Travailleurs Intellectuels.
C.I.T.I.	Confédération Internationale des Travailleurs Intellectuels.
C.C.T.I. ...	Commission Consultative des Travailleurs Intellectuels.
C.G.T.	Confédération Générale du Travail.
R.J.I.R. ...	Revue Juridique Internationale de Radioélectricité.
Ann. Prop.	
Ind.	Annales de la Propriété Industrielles, Artistique et Littéraire.
D.	Dalloz.
D.H.	Dalloz Hebdomadaire.
S.	Sirey.
G.P.	Gazette du Palais.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	
--------------------	--

CHAPITRE I

LES NOUVEAUX PROCÉDÉS DE DIFFUSION ET DE REPRO- DUCTION	5
Leur conséquences	5
Section I. — L'interprétation objet du droit....	5
Section II. — L'interprétation valeur économique	9
Section III. — Violation du droit de l'Artiste.....	16
§ I. Violation du droit pécuniaire	16
§ II. Violation du droit moral	23

CHAPITRE II

LA SITUATION EN FRANCE.....	29
Section I. — La loi	29
§ I. La législation sur la propriété littéraire et artistique	29
§ II. La législation sur les instruments de musique mécanique	32
Section II. — La Jurisprudence	35
Section III. — Les contrats	44
§ I. Les accords individuels	45
§ II. Les conventions collectives	48

CHAPITRE III

LE DROIT DE L'ARTISTE DANS LES LÉGISLATIONS ÉTRANGÈRES	57
Section I. — Des tentatives de solution contractuelle dans divers pays	57
Section II. — Des modes de production actuellement pratiqués et envisagés	65
§ I. — De la protection dans les cadres du droit d'auteur	66
A. L'Allemagne et l'Autriche	66
a) La situation actuelle. La loi du 22 mai 1910. La jurisprudence.....	66
b) Le projet de loi austro-allemand	74
B. Des autres législations du même groupe.....	80
§ II. — Des lois spéciales avec tendance aux solutions empiriques	84
A. La loi anglaise du 31 juillet 1925.....	85
B. La loi italienne du 14 juin 1928.....	89
C. La proposition Destrées	92
§ III. — Les législations Sud-Américaines	95
A. Le Mexique	95
B. La République Argentine	96

CHAPITRE IV

LA PROTECTION INTERNATIONALE DE L'ARTISTE	101
Section I. — Du principe même d'une protection internationale	101
§ I. — Nécessité d'une protection internationale..	101
A. L'interprétation est une œuvre de l'esprit....	102
B. Le caractère international des nouvelles techniques	104

C. Divergence des systèmes nationaux actuellement pratiqués	106
D. La liberté de la concurrence internationale et le droit de grève	107
§ II. — Insuffisance d'une protection exclusivement internationale	110
§ III. — Le droit international doit-il précéder ou suivre les législations nationales ?	112
Section II. — Le droit de l'interprète à travers les Congrès, Conférences et Associations internationales	115
Congrès, les Conférences et les Associations internationales	115
§ 2. — Les Associations professionnelles.....	117
§ 3. — Le Comité international de la T.S.F. et les différents Congrès de Radioélectricité	120
§ 4. — C.I.T.I. - C.T.I. et C.G.T.	124
A. C.I.T.I. et C.T.I.	124
B. C.G.T.	128
Section III. — De l'état actuel de la question	129
§ 1. — Le droit de l'artiste et la Convention de Berne	129
§ 2. — Le droit de l'interprète et le Bureau International du Travail	136
§ 3. — Berne ou Genève ?	140
Appendice : La Télévision	141

CHAPITRE V

NATURE ET CONTENU DU DROIT DE L'ARTISTE	145
Section I. — Nature.	145
§1. — Le droit de l'interprète et le droit d'auteur	146
A. Les différents systèmes envisagés	146

a) Le droit de l'artiste serait un droit distinct sur une œuvre indépendante	146
b) Droit d'artiste et Collaboration	150
c) Droit d'adaptation ou de remaniement	152
B. Le Droit de l'interprète n'est pas un droit d'auteur	153
§ 2. — Le droit au Travail	160
§ 3. — Le droit de l'artiste est un droit de la per- sonnalité	163
Section II. — Contenu	172
§ I. — Principes généraux	172
A. Uniformité de la protection	172
B. Durée du droit	174
C. Rejet des Systèmes de licence obligatoire....	178
§ II. — Droit Pécuniaire	178
§ III. — Droit Moral	184
A. Le droit de contrôle technique.....	184
B. Le droit au nom	187
CONCLUSION	191
ANNEXE : Texte de l'avant-projet de Convention Inter nationale présenté par l'Union Internationale des Artistes	195
BIBLIOGRAPHIE	201



BOSC FRÈRES, M. & L. RIOU

°° °° **IMPRIMEURS - ÉDITEURS** °° °°

°° **42, QUAI GAILLETON, 42** °°

°° °° °° °° **LYON** °° °° °° °°



